

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب

مجدي وهبه

كامل المهندس

مكتبة لبنان

مُعجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب

مجدي وهبه

كامل المهندس

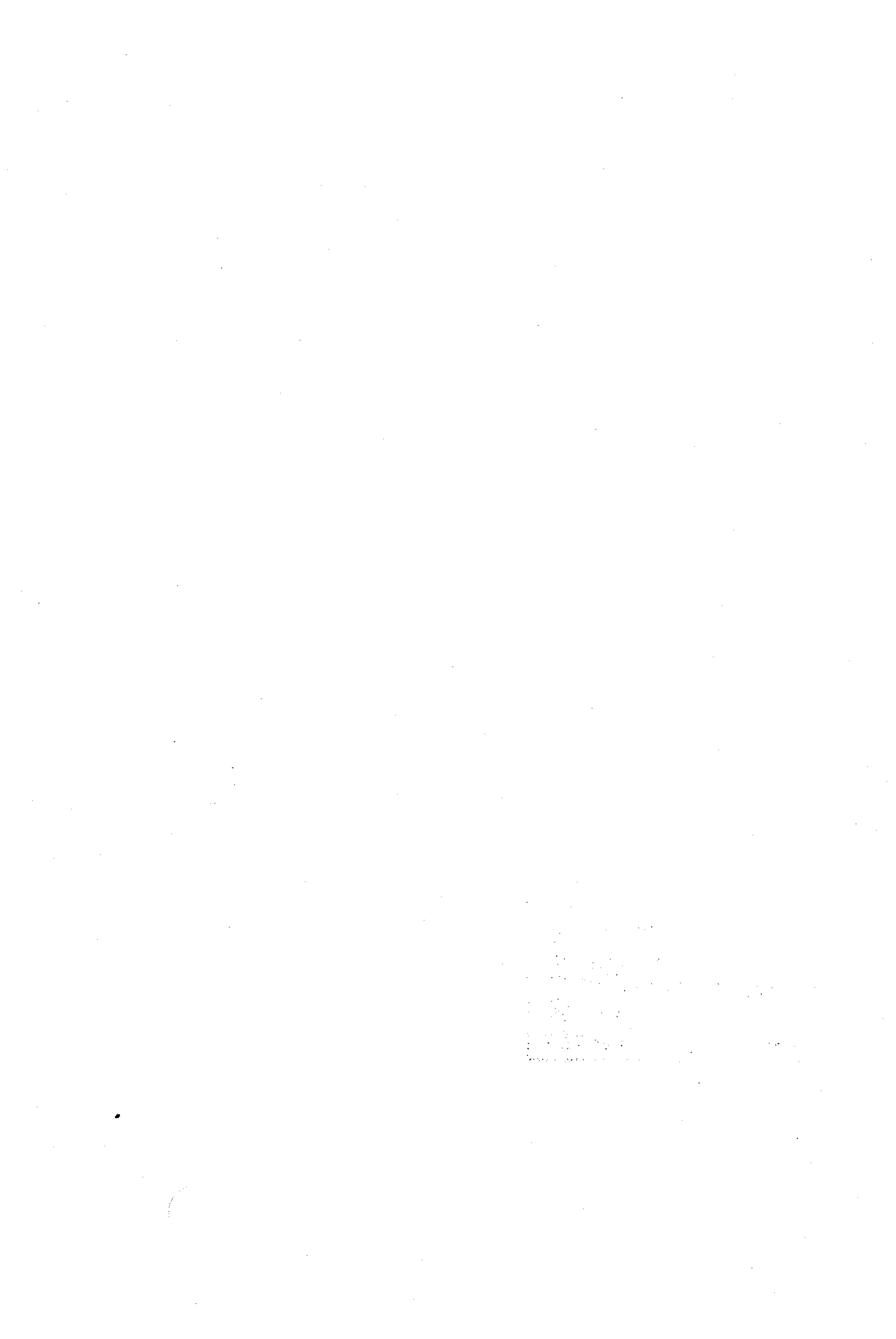
مكتبة لبنان

مكتبة لبنان
ساحة رياض الصلح
بيروت

الطبعة الثانية (مُنَقَّحة ومَزيدة)، ١٩٨٤

طُبِعَ في لبنان

مُعجم المُصطلحات العربيّة
في
اللغة والأدب



الإهداء

نُهدي هٰذا المُعجَم إلى ذِكْرَى أُستاذِنا الكَبير الْمَرحُوم الأستاذ زَكي المُهَنْدس اعتِرافاً بِما نَدِينُ لَهُ بِهِ مِنْ فَضْلٍ .

كامل المهندس

مجدي وهبه

محتوياتُ المعجَم

تصدير

لقد خطرَتْ ببالنا طويلاً فِكْرةُ الشُّرُوعِ في وَضْعِ مُعجَمٍ شاملٍ للمصْطلَحاتِ العربيّة للُّغاتِ والآداب، ثمَّ أُتيحَتْ لنا أخيراً الفُرصةُ لتصنيفِ هذا المُعجَم، مُرَاعِينَ في وضعِهِ الاقتصارَ على المُصطلحاتِ العربيَّةِ للُّغات والآدابِ الغَربيَّةِ التي يهتمُّ بها الباحِثُ العربيُّ، ومُعْتَمِدِينَ في ذلك اعتماداً تامّاً على ما وَرَدَ في « مُعجم الأدَب » للدُّكتور مَجْدي وَهْبَه. غيرَ أنّنا أفَضْنا بمُعْجمنا هذا في التَّعرُّضِ للمُصْطَلحاتِ المُتعلِّقةِ باللُّغةِ العربية وآدابها، واستنَدنا في ذلك إلى المَراجعِ العربيَّةِ القديمةِ والحَديثةِ الخاصَّةِ بالأدبِ العرَبيِّ في جميع عصُورِه.

كما أنّنا لم ندَّخِرْ وُسعاً في البحثِ عن مُصْطَلَحاتِ اللُّغةِ العربيّة في شتَّى نَواحيها، من أدَبٍ ومَعانٍ، وبيَانٍ، وبَديعٍ، ونحوٍ وصَرْفٍ، وعَرُوضٍ وقَوافٍ، ولهَجاتٍ، وتجويدٍ، وتَوْحيدٍ وفِرَقٍ، وتفسيرٍ، وحديثٍ، إلى غيرِ ذلكَ. وعلى هذا يستطيعُ الباحثُ أن يَعثُرَ على حاجتِه منها دُونَ بَذْلِ الجهُودِ المُضْنيةِ التي قد تقعُدُ به عن المُضيِّ والاستِمرارِ في بحثِهِ.

وقد فَضَّلْنا في بعضِ الأحيانِ أن نَقْتبسَ تعريفاتِ الـمُصْطَلَحاتِ بألْفاظِ مؤلِّفيها القُدامى وعباراتِهم دونَ أيِّ تَغْييرٍ حِرصاً من جانبنا على عَرْضِ هذه التَّعريفاتِ بنصِّها الأصليِّ ليَفْهمَها الباحِثُونَ كيْفَ شاءُوا لا كما شاءَ لهُمُ المُصنِّفان.

وإتماماً للفائدةِ بذَلنا جُهْداً كبيراً في البحثِ عن المُصْطلَحِ الانجليزيِّ المُقابلِ للمُصْطَلَحِ العَرَبيِّ في مؤلَّفاتِ كبارِ المُستشرِقينَ، وَوضَعْناهُ بجانِبِ المُصْطلَحِ العَربيِّ. بَيْدَ أنّنا لم نوفَّقْ دائماً في العُثُورِ على هذا المصطلحِ، وفي هذه الحالةِ أعَدْنا وَضْعَ المُصْطَلَحِ العَربيِّ بالحُرُوفِ اللاّتينيّةِ، حسَبَ نُطْقِهِ في العَرَبيَّةِ، على نحْوِ ما فَعَلَ كبارُ المُستشرقينَ من قَبْلُ.

ولا يَفُوتُنا في هذا التَّصديرِ أن نُنوِّهَ بالجُهودِ العديدةِ التي بذَلَها الأستاذُ أحْمَد شفيق الخطيب، مُديرُ دائرةِ المَعاجمِ بمَكتبةِ لُبنانَ، والمُلاحَظاتِ البالغةِ القيمةِ التي قَدَّمَها لنا أثْناءَ الطَّبْع، وبما بذله الأستاذ وجدي رزق غالي من الجهود الموفقة في مراجعة هذا المعجم، وإبداء الملاحظات القيمة قبل الطبع.

كما لا يفُوتُنا أنْ نَذْكُرَ مَعَ الشُّكْرِ والامتِنانِ الأستاذَينِ خليل وجورج صايغ، صاحبَي مكتبةِ لُبنانَ، اللّذين لَوْلا تشجيعُهُما لنا ما خَرَجَ هذا الـمعجمُ الى حيِّزِ الوُجودِ.

وأخيراً وليسَ آخراً نَتَوجَّهُ بالتَّقْديرِ والامتِنانِ لزَوْجتَيْنا اللّتَينِ أعدّتا لنا كُلَّ سُبُلِ الرَّاحةِ والتَّشجيعِ أثْناءَ الحِقْبةِ الطَّويلةِ التي استغْرَقَها إخراجُ هذا المُعْجَم.

وَختاماً نأمُلُ أن يكونَ هذا المُعجمُ وافياً بحاجةِ الباحثينَ وطُلاَّبِ اللُّغاتِ والآدابِ، وأنْ يَصْلُحَ لِيكونَ مُقَدِّمَةً لِمُعْجَمٍ أوْفَى يَسيرُ على هذا النَّهْج.

المُصنِّفان

مُقدمة الطبعة الثانية

بعد أن نفِدت الطبعةُ الأولى من « معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب » نتيجةً لإقبال الأدباء والباحثين والطلاب على اقتنائه ارتأينا إصدار الطبعة الثانية من هذا المعجم الفريد بحُلّة جديدة تتماشى وسلسلة المعاجم التي يندرج ضِمْنها هذا المعجم.

فكان أن أعاد المؤلّفان قراءة المادة وعالجاها بالإضافات والتعديل والتصحيح حيثما اقتضت الحاجة، فجاءت هذه الطبعة بحمد الله أكمل من سابِقَتِها وأجمل. وإنا نشكرُ جميع من أسهموا في اخراج هذه الطبعة بهذا الشكل والمستوى، والله ولي التوفيق.

دائرة المعاجم،
مكتبة لبنان

فائدة: ألفاظ المعجم مُرَتَّبة ألفبائيّاً مع ملاحظة ما يلي:

١ : الحرف المشدّد اعتُبر حرفين.

٢ : الألف الممدودة اعتبرت ألِفَيْن.

٣ : اعتبرت الهمزة بحسب كُرسيّها، فالهمزة فوق الواو تعتبر واواً والمكتوبة على ياء ياءًا؛ واعتبرت الهمزة المفردة والمكتوبة فوق الألف ألفاً.

بابُ الهمزة

الآداب الرفيعة polite literature

وهي كل أدب يقصد لذاته لا لما يقرره من حقائق أو ينقله من معارف أو يحققه من فوائد عملية، بل لما يعرضه من نواح جمالية وقدرات على تنمية ذوق رفيع. ويصدق على: (١) المقالات والدراسات التي تتناول القيم الفنية لأدب ما تناولا يتميز بالأناقة والجِدّيّة (٢) ونادراً يستعمل بمعنى الأدب الإنشائي أو الخيالي (٣) النحو وعلوم البلاغة وفنون الشعر.

وقد شاع هذا المصطلح بصيغته الانجليزية في أوساط الأدب والتعليم بأواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر في انجلترا، ثم استبدل به المصطلح الفرنسي belles-lettres بعد ذلك.

آداب المائدة table etiquette

هي آدابٌ تَواضَعَ عليها العباسيون من الخلفاء والوزراء وعِلْيَة القوم في العصر العباسي الأول وهم على مائدة الطعام، ومنها أن يضم الآكِل شَفَتَيْهِ أثناء المَضْغ، وألا يستأثر لنفسه بلون من مَحاسِن الطعام، وألا يمسح فمه بكمه، وألا يتناول إلا ما بين يديه، وألا ينظر إلى ما بين يدي غيره، وألا يطلب ما لا يُحْتَمَلُ وجودُه.

آدابُ المُسامَرة etiquette of conversational entertainment

هي الآداب التي لا بد للنَّدِيم من إحسانها في مجالس الخُلَفاء والوُزَراء وعِلْية القوم حتى يَخِفَّ على قلب مُنادِمه. وكثير من النُّدَماء اعتلَوْا مَنْصِبَ الوزارة أو ظفروا بالصلات السَّنِيّة بسبب إحسانهم التَّبَسُّط إلى الخلفاء أو غيرهم أثناء الحديث في ساعات الرضا والغضب. لذلك تنافس العلماءُ والأدباءُ واللغويون والفقهاءُ في إتقان هذه الآداب.

الآية verse

في الشعر العِبْري القديم، هي أحد الأجزاء التي يتكون منها المزمور الديني. وفي الكِتاب المقدس عامة هي إحدى الجمل في أسفار العهد القديم أو أناجيل العهد الجديد المرقمة ترقيماً مستقلاً في كل فصل من أسفار العهد القديم أو أناجيل العهد الجديد.

وفي القرآن الكريم: جُمْلة أو جُمَل أُثِرَ الوَقف في نِهايتها (م. ج. ك.).

الآيةُ المَدَنيّة (انظر: سور القرآن).

الآيةُ المَكّيّة (انظر: سور القرآن).

الإباضيّة (Ibāḍiyya)

هم فريق من الخَوارِج في العصر الأموي (٤٠ – ١٣٢ هـ) تَنْتَسِبُ لعبد الله بن إباض الذي كان يرى أن المسلمين ليسوا كفارَ دين لتمسكهم بالتوحيد وبالقرآن والسنة، وإنما هم كفارُ نِعْمة، ولذا يحل التزوجُ منهم والتوارثُ معهم، ولا يحل قتلُ أطفالهم، ولا يرى أن القُعُود عن الخروج للجهاد كُفْرٌ. (انظر: الأزارقة).

الإباضية الْحَشْوِيّة

هو اسم كان يطلقه المُعْتَزِلة على خُصُومهم من المُجَسِّمة والمُشَبِّهة ومن كانوا لا يؤولون آيات التشبيه في القرآن الكريم برغم قولهم إن الله لا يشبه شيئاً من المخلوقات، وقد هاجمهم الشاعر بِشْر بن المُعْتَمِر (٢١٠ هـ) شيخُ معتزلة بغداد ورئيسُهم. (انظر: المشبهة والمعتزلة).

اَلابْتِداء (ibtidā')

هو، في العَروض العربي، اسم لكل جزء يَعْتَلّ بعِلّة لا يجوز وجودها إلا في أول البيت، أو أول الشَّطْر الثاني منه (على رأي)، وذلك كالخَرْم.

مثال ذلك قول امرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق هـ):

وَعَيْنٌ لها حَدْرَةٌ بَدْرَةٌ
شُقَّتْ مآقِيها مِن أُخُرْ

(مِنْ أُخُر: مِنْ خَلْف). فَـ (شُقَّتْ) وَزْنُها (عُولُنْ)، مخرومة، فهي ابتداء لأن الخرم لا يكون إلا في أول البيت أو أول الشطر الثاني منه. (انظر: العلل، والخرم).

الابْتِكار invention

هو الأصالة والاستقلال في إنتاج الموضوع أو المضمون، وعكسه المحاكاة أو التقليد. ولقد مرّ تعريف المصطلح في الأدب الإنجليزي بأدوار عِدّة: فعُرِّف أحياناً بأنه القدرة الفِطْرِيّة على إنتاج المادة الشعرية للتفرقة بينه وبين المقدرة التي يُسيطِر عليها العقل أو العُرف أو التقليد. وعرف آونةً بأنه إنتاجُ الأشياء خيالية كانت أو غير قابلة للتصديق. وعُنِيَ به تارةً إنتاجُ الأدب القصصي أو التخيلي من قصص وروايات للتمييز بينه وبين الحقائق التاريخية. وقُصِد به تارة أخرى التوفيقُ الفني بين الحقائق التاريخية والزيف أو البُهْتان الخيالي، والتوفيق بينهما يكاد يكون مستحيلا.

ومع أن معنى المصطلح الإنجليزي تضمَّن أصلاً إيجاد الموضوع أو المضمون (حتى من طريق التقليد والاستعارة من الكُتَّاب الآخرين) إلا أنه استعمل أخيراً ليشير بصفة عامة، عن طريق ارتباطه بمُدْرَك الخيال، إلى الأصالة والاستقلال لكن لا إلى درجة الإِبْداع أو الخَلْق.

الإِبْداع poetic invention

عند ابن رَشِيق القَيْرَوانيّ (٤٦٣ هـ)، هو إتيان الشاعر بالمعنى المُسْتَطْرَف والذي لم تجر العادةُ بمثله في لفظ بديع.

والفرق بينه وبين الاختراع عنده أن الاختراع خَلْقُ المعاني التي لم يُسْبَقْ إليها صاحبُها، والإتيان بما لم يكن منها قطُّ، وأن الإبداع لِلَّفْظ، والاختراع لِلْمَعْنَى.

والإِبداع عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) في كتابه «تَحْرِير التَّحْبِير» هو أن تكون مفردات البيت من الشعر أو الفصل من النثر أو الجملة المفيدة متضمنةً بديعاً، بحيث يأتي في البيت الواحد وَالْقَرِينة (الفِقْرة) الواحدة عدة ضروب من البديع بحسب عدد كلماته أو جمله، وربما كان في الكلمة الواحدة المفردة ضربان فصاعدا من البديع، وما لم تكن كل كلمة على هذا النحو فليس ذاك بإبداع.

الإِبْداعِيّة (انظر: الرومانتيكية).

الإِبْدال substitution

هو إحْلال حرف مكانَ آخَرَ في الكلمة نتيجة لتطور صوتي حدث على مر العصور بشرط الاتحاد في المعنى، وهذا هو الابدالُ اللغوي: وهو غير مُطرد. مثال ذلك تَظَنَّيْتُ أي تَظَنَّنْتُ، وتَقَصَّيْتُ أي تَقَصَّصْتُ، وبَحْثَرُوا مَتاعهم، بَعْثَروا أي فرّقوا، والتَّهْتان والتَّهْتال. أما الإبدال الصَّرْفي فهو كذلك وضع حرف مكان آخر في اللفظ، لكنه يطرد في فاء الافتعال وتائه، مثال ذلك: اِتَّصَلَ (في اوْتَصَلَ) وازْدَهَرَ (في ازْتَهَرَ).

آلإبْدالُ الصَّرْفِيّ (انظر: الإبدال).

آلإبْدالُ اللُّغَوِيّ (انظر: الإبدال).

إبْنُ قَيْس الرُّقَيَّات (Ibn Qays ar-Ruqayyat)

هو لقب لعُبَيْد الله بن قَيْس بن شُرَيْح بن مالك بن ربيعة (نحو ٨٥ هـ)، شاعر الزُّبَيْرِيِّين. وإنما لُقِّبَ بذلك لأنه كان يُشَبِّب بأكْثَرَ من فتاة تُسَمَّى رُقَيَّة.

آلإبْهام ambiguity

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) - أن يقول المتكلم كلاماً يَحْتَمِلُ مَعْنَيَيْن مُتَضادَّيْن لا يتميز أحدهما عن الآخر، ولا يأتي في كلامه بما يَحْصُلُ به التمييزُ فيما بعد ذلك، بل يقصد إبْهام الأمرِ فيهما قَصْداً، ومثاله قوله محمد بن حازم (٢١٥ هـ):

بـارك الله للحَسَـنْ
ولبُـورانَ في الخَتَـنْ
يـا إمـام الهدَى ظَفِـرْ
تَ ولكـن ببِنْـتِ مَـنْ؟

فقوله «بنت من» يحتمل المدح والذم.

آلإبْهامُ وَالتَّفْسير obscurity elucidated

عندَ العَلَويّ (٦٦٩ هـ) في كتابه «الطِّراز» هو أن تورد المعنى المقصود في الكلام مُبْهَماً حتى يذهب السامع له في إبهامه كُلَّ مذهب، ثم تتبعه بتفسير يُزيلُ إبهامه، ومثال ذلك قوله تعالى: «إن الله لا يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلاً ما»، ثم فسره بقوله تعالى: «بَعُوضَةً فَما فَوْقَها»، ففي إبهام الأمر أولا ثم تفسيره بعد ذلك تفخيمٌ له وتعظيم لشأنه.

أَبُو الشِّيص (Abu'sh-shiṣ)

هو لقب للشاعر العباسي محمد بن عبد الله بن رَزِين (١٩٦ هـ؟)، وهو ابن عم دِعْبِل (٢٣٥ هجرية).

أَبُو الْعَتاهِية (Abu'l-a'tāhiya)

هو لقب لإسماعيل بن القاسم بن سُوَيْد بن كَيْسان (٢١١ هـ)، لُقِّبَ به حينما ظل يتغنى باسم جارية من جواري زوجة المَهْدِي تسمى عُتْبة، فقال له المهدي: إنك إنسان مُعَتَّه، فغلب على اسمه هذا اللقب.

«أپُولّونِيّ» Apollonian

صفة ابتدعها الفيلسوف الألماني فريدريخ نيتشه Friedrich Nietzsche في كتابه «ميلاد المأساة» Die Geburt der Tragödie (١٨٧٢) ليصف بها كل ما يتعلق بالعقل تميزاً له عن الغريزة، والفردِ تمييزاً له عن الجماعة، والحضارةِ تمييزاً لها عن البداوة، والفنون التشكيلية تمييزاً لها عن الموسيقى. وقد وَصَفَ كل ما هو غيرُ أپولوني بأنه ديونيسي نسبةً إلى الإله الإغريقي ديونوسوس Dionysus إله الخمر والغريزة في حين ان أپوللو هو إله الفكر الواعي والنور.

اَلأَبيقُورِيّة Epicureanism

مذهب أبيقور (٣٥١ - ٢٧٠ ق م) الذي يقوم على إسعاد الذات بلذة معنوية لا يعقبها ألم. وقد أُسِيءَ فهمه وأُرِيدَ به اللذة المادية. يقول أبيقور: «الفلسفة محاولة جعل الحياة سعيدة بالنظر والمعرفة» (مج ٩).

وفي الأدب عامة: يطلق هذا المصطلح على كل دعوة للتمتع بملذات الحياة الحسية قبل فوات الأوان بانتهاء الأجل، وهذه النزعة من الموضوعات المطروقة في الشعر الفرنسي والإنجليزي في القرن السادس عشر، ولهذا نظير بالشعر العربي في العصر العباسي، وبخاصة شعر بشار بن بُرْد (١٦٧ هـ) وأبي نُواس (١٤١ - ١٩٥ هـ؟).

آلإتْباع alliterative intensification

هو، في اللغة، أن يتفق لفظان متتاليان في الوزن والرَّوِيّ بقصد تقوية الكلام، وقد يكون للثاني معنى كما في (حَيّاك اللهُ وبَيّاك)، فبياك: أضحكك أو قربك، وقد لا يكون له معنى كما في (حَسَن بَسَن)، وقد لا يكون بمعنى الأول مثل ضالّ تالّ، فالتال الذي يَتِلُّ صاحبَه أي يصرعه كأنه يَغْويه فيُلْقِيه في هَلَكة لا ينجو منها. وقد تفصل بين اللفظين واوُ العطف كما في

(حياك الله وبياك). مع ملاحظة أن اللفظ الثاني لا يمكن استعماله مُنْفَرِدا.

(انظر: الوزن والروي).

الإتِّباعِيّة (انظر: الكلاسية).

الإتِّجاه الموضوعِيّ objective trend

هو اتجاه نحو الأخْذ بحكم كثرة من الأفراد، وبما تواضع عليه الناس منذُ أمد بعيد. ويُقْصَد به بَعد فلسفة كانط Kant وجوبُ الأخذِ بالقِيَم في نظر جميع العقول لا في نظر فرد واحد. فالعقل الموضوعي هو ذلك العقل الذي يتصور الأشياء من غير أن يُشوِّهَها بتأويل فردي. والموضوعيّة بهذا المعنى من غير شك فكرة نِسْبية، إذ لا يتأتى لأيّ فرد أن يتصور الأشياء من غير أن يُضْفِيَ عليها صبغته الشخصية فضلاً عن أنه يستحيل الإجْماع في الحكم على الأشياء.

إتصال المشاهِد، ربط المشاهِد connection of scenes

قاعدة في الفن المسرحي وضعها النُّقّاد الفرنسيون في القرن السابع عشر، ومُقتضاها أن خشبة المسرح يجب ألا تُترك خالية بين مَشْهدَيْن بل يجب أن تُشغَل بإحْدَى شخصيات المشهد السابق لتقوم بالمحاوَرة مع شخصيات المشهد التالي له. وعلى المؤلِّف المسرحي أن يجعل الانتقال من أحد المَشاهِد إلى المشْهد التالي له مُنسجماً وطبيعياً. ومن أهم مَن كَتبوا في هذه القاعدة القس فرانسوا دوبنياك (١٦٠٤ - ١٦٧٦ ميلادياً) abbé François d'Aubignac في كتابه «القواعد التطبيقيـــــة للمسرح» (١٦٥٧ م) Pratique du théâtre.

اَلإتِّفاقِيَّةُ الْعالَمِيَّةُ لِحِمايَةِ حُقُوق الْمُؤَلِّف universal copyright convention

(انظر: حقوق التأليف).

اِتِّهامُ النَّفْس chleuasm

تظاهُر الشخص بتقبُّل التُّهَم الموجهّة إليه بشيء من التَّواضُع المتكلِّف حتى يستطيعَ بهذه الواسطة أن يَنْفِيَها أو يُبْعِدَها عن نفسه وأن يَستدِرَّ عَطْف مُستمعيه.

الإثْبات confirmation

إيرادُ الخطيب للآيات القرآنيّة والأحاديث النبويّة تأييداً لأقواله. ويقابل هذا في البلاغة اليونانية القديمة الجزءُ الرابع من الخطبة حيث يُدلِي الخطيب بالحجج التي تُؤيِّد دعواه.

وهناك نوعان من الإثبات (١) إثبات الشيء بنفي نقيضه negation، وهو أحد أساليب الخطابة ومثاله قوله تعالى: «لو كان فيهما آلِهةٌ إلا اللهُ لفَسَدَتا» فقد أُثبِتت الوَحْدانيّة بنفي التعدُّد. (٢) إثبات المعنى القويّ بنفي عكسه litotes وذلك كأن تصف عملا بأنه ليس بالْهيِّن وأنت تُريد أنه عمل عظيم شاقّ.

اَلأَثَرُ الأَدَبِيُّ الْحَماسِيّ rhapsody

هو ذلك الأثر الأدبي الذي لا يربط بين أجزائه سوى شدة الانفعال والتعبير المسْرِف.

اَلأَثَرُ الْخالد classic

عمل أدبي أو فني لا تَبْلَى روعته على مَرِّ الزمان.

اَلأَثَرُ الْكلاسيكِيّ classic

أثر أدبي من عهد الإغريق والرومان القُدامَى، أو إحدى روائع الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر.

اَلاثْناعَشْرِيّة The Twelvers

هي فِرْقة من الشِّيعة الإماميّة تتوالَى الإمامةُ عندهم في اثْنَيْ عَشَرَ إماماً: علي، فالحسن، فالحُسَيْن، فعلي زَيْن العابدِين، فمحمد الباقِر، فجعفر الصادق (١٤٨ هـ)، فموسى الكاظِم (١٨٣ هـ)، فعلي الرِّضا (٢٠٣ هـ)، فمحمد الجَواد (٢٢٠ هـ)، فعلي الهادي، فالحسن العَسْكري، فمحمد المَهْدِي الْمُنْتَظَر (حوالى ٢٦٠ هـ). وانتهى بعض الشيعة الإمامية عند الإمام السابع إسماعيل، أخي موسى الكاظم، وأطلق عليهم الإسماعيلية أو السبعية. ثم

توقفت الفرقة عند الإمام الثاني عشر لأنه لم ينجب ولداً.

اَلإجازاتُ الشِّعْرِيّة poetic license

ما يُسمح للشاعر من تصرُّفات في بنية الكلمة أو تركيب العبارة في سبيل التَّمشِّي مع الوزن والقافية الصحيحين، على ألاَّ يَصِلَ هذا إلى حَدِّ التشويه. وتشمل عند العرب:

(١) الضرورة الشعرية، وهي رخص منحت للشعراء كي يخرجوا بها عن بعض قواعد اللغة لا قواعد الوزن والقافية عندما تعرِض لهم كلمةٌ لا يؤدي معناها في موقعها سواها. ومن هذه الضرورات ما هو مقبول، ومنها ما هو معتدل ومنها ما هو مستقبح. فمن الضرورات المقبولة كالشقا بدلا من الشقاء في قول المتنبي (٣٥٤ هـ): «أُقيمَ الشقا فيها مَقام التنعُّم»، وتحريك المضارع المجزوم والأمر المبني على السكون بالكسر كقول طَرَفة بن العبد:

وبأتيكَ بالأخبار مَنْ لم تُـزَوِّدِ، وقول الشاعر:

أَبُنَـيَّ إن أبـاكَ كـارِبَ يـومـه
فـإذا دُعيـتَ إلى المكـارم فـاعْجَـلِ

(٢) الزِّحاف والعِلَل: والزحاف تغير يلحق التفعيلة بتسكين متحرك فيها أو حذف ساكن منها كأن تصبح متَفاعِلن متْفاعلن أو فعولُنْ فعولُ، ولا يقع الزحاف إلا في الحَشْو (انظر: التفعيلة والحشو)، وهو اختياري بمعنى أنه إذا لحق التفعيلة الأولى من بيت في القصيدة لا يلزم أن يتكرر في التفعيلة الأولى من بقية الأبيات.

والعلل: تغيرات تلحق تفعيلة العَروض أو الضَّرْب (انظر: العروض والضرب) بالزيادة عليها أو النقص منها، فتصبح مُسْتَفْعِلُنْ مستفعلن لُنْ أو مَفاعِيلُنْ مَفاعِي. وبعض العلل لازم، والبعض اختياري.

اَلإجازة (ijāza)

معناها، في العَروض العربي، اختلافُ الرَّوِيّ بحروف مُتباعِدة المَخارِج كالراء والباء مثلا في قول الشاعر:

خَلِيلَيَّ سِيرا وَاتْرُكـا الرَّحْـلَ إنَّنـي
بمَهْلَكـةٍ وَالْعـاقِبـاتُ تَـدُورُ
فَبَيْناه يَسْرِي رَحْلُهُ، قـال قـائِـلٌ
لِمَـنْ جَمَـلٌ رِخْـوُ المِلاطِ نَجيـبُ

(انظر: الروي).

اَلإجازةُ الرِّقابيّة nihil obstat

هي براءة لمؤلِّف كِتابٍ ما صادرة من الكنيسة الكاثوليكية بأن كتابه بريء مما يتنافى مع الدين أو يُسيء إلى الأخلاق. والمعنى الحَرْفي للمُصطلَح «لا شيء يَعْتَرِض الطريق» ويُوضَع عادةً بعدَ صفحة العنوان مُباشرةً بتوقيع أعلى سُلطة كَنَسِيَّة في المِنْطَقة.

الأَجَم (انظر: الجَمَم).

اَلإجْماعيّة unanimism

حركة شعرية فرنسية في القرن العشرين تقوم على أن واجب الشاعر أن يُعبِّر عن الحياة الجَماعية التي يعيش في وسطها. وقد بَلْورَ هذا المذهب الكاتب الفرنسي جول رومان Jules Romains (١٨٨٥ - ١٩٧٢). ومُؤَدَّى هذا المذهب أن وظيفة الشاعر هي إبراز قدرة النفس البشرية على الفناء في البيئة التي تعيش فيها، وأن شخصية الفرد تمتزج - حتى على غير وعي - بنفس كبرى هي روح الجماعة أو المدينة أو المصنع أو الكنيسة. فالانفعالات التي تتصف بها هذه النفس الكبرى أقوى وأقل تقيُّداً من العناصر المكوِّنة لها، لأنها بمثابة مجموع لتلك العناصر وخُلاصة لها في آن واحِد. وكان لأنصار هذا المذهب نظام خاص في نَظْم الشعر قَنَّنه جورج دوهاميل Georges Duhamel وشارل ڤيلدراك Charles Vildrac في كتابها «مذكرات عن الأساليب الفنية في الشعر» Notes sur la technique poétique (١٩١٠)، كما قننه أيضاً جول رومان نفسه مع جورج شينيڤير Georges

Chenneviere في كتابها « مَبْحَث مُوجَز في العَرُوض » Petit Traité de versification (١٩٢٣). ويتميز هذا النظام بتجنُّب الرموز والمجاز وكل المحسِّنات والقافية والجناس، كما كان يتميز بالتنويع في الأوزان رغبة في التعبير عَمَّا كان يسمِّيه هؤلاء الشعراء بالشعر المباشِر الفوري.

إجْمالِيّ synoptic

صِفة تُطلق على أي نص يُعطي صورة كاملة لموضوع من غير أن يعرِض للتفصيلات.

اَلأَجْوَف (انظر: الفعل المعتل).

اَلإحالةُ الْمُزْدَوِجة cross reference

تنبيه القارىء في مكان من كِتاب أو فِهْرِس أو مُعْجَم بالرجوع إلى مكان آخَر يُعالج نَفْس الموضوع، ثم تنبيهه في المكان الثاني بالرجوع إلى المكان الأول، وذلك لربط نواحي الموضوع الواحد بعضِها ببعض.

الاحْتِجاجُ بِالْقُرْآن وَالحَدِيث linguistic evidence from the Koran and Hadith

أجمع العلماء القُدامَى على الاحتجاج بآيات القرآن الكريم في تَقْعِيدِ الْقَواعِد، أما الاستشهاد بالْحَدِيث فمعظم العلماء لا يَرَوْنَ الاحْتِجاجَ به في مَسائِل اللغة لجواز أن يكون الحديث قد رُوِيَ بالْمَعْنَى، ولأن كثيراً من رُواة الأحاديثِ كانوا من المولَّدين. والقلة ترى الاستشهاد به، لأنه أولى بذلك من الاستشهاد بالشعر الإسلامي نَظَراً لأن الوازِعَ الدينيَّ فيما يتعلق بالحديث يساعد على تَذَكُّرِ نُصُوصِه.

اَلاحْتِراس reservation

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) - « أن يأتي المتكلم بمعنى يَتَوَجَّه عليه فيه دَخَل (شُبْهة)، فيَفْطِنَ لذلك حالَ العمل، فيأتِيَ بما يخلصه من ذلك »، وذلك كقول الخَنْساء (٥٤ هـ؟) في أخيها صَخْر:

ولولا كثرةُ الباكين حَوْلي ... على إخوانهم لَقَتَلْتُ نَفْسي

وما يكون مثلَ أخِي ولكن ... أُعَزِّي النفسَ عنه بالتَّأَسِّي

فاحترست بالبيت الثاني حتى لا يُظَنَّ أن أخاها مساوٍ لغيره من الهالِكِين، ومثاله أيضاً قوله تعالى: « وأَدْخِلْ يَدَكَ في جَيْبِكَ تَخْرُجْ بيضاءَ من غير سُوء »، فقوله تعالى: « من غير سوء » احتراس من البَرَص مثلاً.

(انظر: التكميل، التتميم، الزيادة التي يتم بها المعنى).

الاحْتِمالِيّة (انظر: مُحاكاة الواقع).

الأُحْجِيَّة (انظر: اللُّغز).

الأَحْداث، الحادِثة action

سلسلة حوادث في قصة - مسرحيةً كانت أو ملحميةً أو روائيةً - يَرتبط بعضُها ببعض بروابط السببية في سبيل تكوين حَبْكة لها بِداية وتطوير ونهاية.

اَلإحْراج dilemma

(١) استدلال يُوضَع فيه الخَصْم بين طرفين متقابلين لا مَناصَ له من اختيار أحدهما (مج ٨).

(٢) في الخَطابة: الإتيان ببرهان يُكْرِه المُخاطَب على اختيار واحِد من بديلين كِلاهُما في غير مصلحته، كتخييره بين الموت شنقاً أو بتعاطي مادة سامة. ويستند هذا النوع في كثير من الأحيان إلى مُغالَطة كلامية.

أَحْرُفُ الْمَدّ (انظر: مخارج الحروف).

اَلإحساس sensation

الإحساس إدراك الشيء بإحدى الحَوَاسّ، فإن كان الإحساس للحِسِّ الظاهر فهو المُشاهَدات، وإن كان للحس الباطن فهو الوِجدانيات (« تعريفات »، الجرجاني).

وفي الفكر الأوروبي في القرن التاسع عشر: الإحساس متصل اتصالا وثيقاً بالحالات الوجدانية الجسمية. أما العاطفة فاتصالها وثيق بالحالات الوجدانية الناشئة عن التفكير والحياة الخلقية.

الأَحْلاف alliances

هو نوع من الاتحاد تنضم به العَشائِر الضعيفة إلى العشائر القوية الكبيرة لِتَحْمِيَها وترد العُدْوان عنها. مثال ذلك قبيلة تنوخ في العراق: فقد انضم إليها واندمج فيها كثير من القبائل العراقية. ويصبح بمُقْتَضَى دخول القبيلة الضعيفة في حِلْف أن يصبح لها جميعُ الحقوق على حَلِيفها القوي.

إحْياءُ علوم الأَدَب revival of learning

تسمية أُطْلِقَت على حركة إحياء التراث القديم اليوناني والروماني في الحياة الأدبية لعصر النهضة. (انظر: عصر النهضة).

الاخْتِراع (انظر: الإِبْداع).

اختزال صورة الكلمة haplology

هو حذف بعض الأصوات من الكلمة اختصاراً لبنيتها وتسييراً للنطق بها، ومثال ذلك قولهم في المصرية العامية «سيا» بدلاً من «سينما».

(الدكتور ابراهيم أنيس: «من أسرار اللغة»).

الاخْتِصارُ الكِتابيّ abbreviation

هو أن يُكتَفَى ببعض أحرف الكلمة أو العبارة عن كتابتها، على أن يُنطَق بها عادةً كاملةً، ومثال ذلك في العربية: «إلخ» (أي إلى آخره) (مج ٩).

الاخْتِصاص specification

هو، في النحو العربي، أن يتقدمَ ضميرٌ يتلوه اسمٌ مَعْرِفة مَنْصُوب بفعل محذوف وُجُوباً تقديره (أَخُصُّ). ويقال لهذا الاسم «مَنْصُوب على الاخْتِصاص»، مثال ذلك: نَحْنُ العربَ نُقاوِمُ الاسْتِعْمار، فالعرب منصوب على الاختصاص بفعل محذوف وجوباً تقديره أخص العرب.

والغرض من الاختصاص الفَخْر، كما في قول الشاعر:

لنا معشَرَ الأنصارِ مَجْدٌ مُؤَثَّلٌ
بإرْضائِنا خيرَ البَرِيّةِ أَحْمَدا

أو بيان الرسالة كقولك: نحن المُرَبِّينَ نُهَذِّبُ الأخلاق ونُثَقِّفُ العَقول ونُنَمِّي الأجسام، أو غير ذلك.

الإِخْضاعُ لِلأُسْلُوب stylization

إخضاع العمل الفني لنمط أُسلوبي معيَّن لا لمُجرَّد مُحاكاة الطبيعة، ويتأتَّى ذلك بإحدى طريقتين: إما بتمثيل الطبيعة بطريقة فردية تعبِّر عن مزاج الفنان أكثر مما تعبر عن مَثَلٍ أعلى في الفن أو الأخلاق تَواضَع عليه الناس جميعاً، وإما بتمثيل الطبيعة في شكل مبسَّط تخطيطي يتضمن حقيقتها الجوهرية في مُحاكاة تتميز بالرمزية أكثر من تميزها بالتصوير الموضوعي.

وفي الأدب يُقال إن بعض شخصيات القصة أو المسرحية يخضع لهذا النمط الأسلوبي متى كانت أبعاده تنحصر في بعض الانفعالات والإيماءات الدالَّة المعبِّرة عن طبيعة هذه الشخصيات. مِثال ذلك: شخصيات البُخَلاء في كِتاب الجاحظ (٢٥٥ هـ)، والملهاة المرتجلة الإيطالية وملهاة الأمزجة الإنجليزية.

الأَخْطَل (Al-akhtal)

هو لقب لأحد شعراء النَّقائِض المشهورين في عصر بني أُمَيّة (٤٠ - ١٣٢ هـ)، ومعناه السَّفِيه، أما اسمه فهو غِياث، وكُنْيَتُهُ أبو مالك (٩٠ هـ).

الأَخْلاط humours

لنظرية الأخلاط أصْلٌ في علوم الطب التي كانت شائعة بين العرب وبين الأوربيين في العصور الوسطى. والمقصود بالأخلاط هنا لا جميع إفرازات الجسم البشري - كما كان المقصود بها أصلاً - وانما الأخلاط الأربعة الكبرى، وهي: الدم، والبَلْغَم، والصَّفْراء، والسوداء. وقد كان لها اتصال وثيق بعناصر الطبيعة، فالنار ساخنة جافة، والهواء ساخن رَطْب، والماء بارد رطب، والأرض باردة جافة، فكانت النار على صِلَة بالصفراء، والهواء بالدم، والماء بالبلغم، والأرض بالسوداء.

وكانت هذه النظرية الطبية تقرر أن أمراض الجسم والحالات الذهنية والأمزِجَة كلها نتيجة لنوعيةِ العَلاقة بين الأخلاط بعضها ببعض، إذ تتبخر من هذه الأخلاط أبخرة تصعد إلى المخ، فتؤدي إلى اختِلالٍ في التوازن العقلي نتيجة لتغلب خِلْط على غيره من الإنسان، فإذا امتزجت الأخلاط امتزاجاً سوياً أدى ذلك إلى المزاج الكامل المتزن اتزاناً مباشراً مناسباً، ولكن اذا تغلب خلط على غيره أدى ذلك إلى تغلب مزاج أو حالة نفسية على غيرها، لذلك امتد معنى الخلط ليشمل معنى المزاج.

أدَاء الكَلَام — diction

إخراج الحروف من مخارجها أثناء الكلام.

والأداء أيضاً The way of acting or playing music طريقة القيام بدور تمثيلي، أو أسلوب عَزْف مقطوعة موسيقية أو كيفية الغناء في أُغْنِيةٍ ما.

أدَاةُ التَّشْبيه — particle of comparison

هي الكاف، وكَأَنَّ، ومِثْل، وما في معناها. (انظر التشبيه).

الأدب — (adab)

اختلف معناه عند العرب باختلاف العصور، فقصد به:

(١) التهذيب والخُلُق، كقوله صلَّى الله عليه وسلَّم: «أَدَّبني ربِّي، فأَحْسَنَ تأْدِيبي».

(صدر الإسلام)

(٢) التعليم، واشتق منه بهذا المعنى «المؤدِّبون» الذين كانوا يُلقِّنون أولاد الخلفاء الشعر والخُطب وأخبار العرب وأنسابهم وأيامهم في الجاهلية والإسلام.

(عصر بني أمية)

(٣) التهذيب والتعليم معاً، مثال ذلك: «الأدب الكبير والأدب الصغير» لابن المُقَفَّع (١٤٢ هـ؟).

(العصر العباسي)

(٤) كل المعارف غير الدينية التي ترقَى بالإنسان اجتماعيًّا وثقافيًّا.

(إخوان الصفا في القرن الرابع للهجرة)

(٥) جميعُ المعارف دينيةً وغيرَ دينيَّة (ابن خَلْدُون المتوفَّى سنة ٨٠٨ هـ).

(٦) سُنَنُ السلوك التي يجب أن تُراعَى عند طبقة من الناس.

(منذ القرن الثالث للهجرة - أدب الكاتب لابن قتيبة)

(٧) كل ما ينتِجُه العقلُ والشعور.

(المعنى العام منذ منتصف القرن التاسع عشر)

(٨) الكلام الإنشائي البليغ الذي يُقصد به التأثيرُ في عواطف القُرّاء والسامعين.

(الأدب الإنشائي، المعنى الخاص - منذ منتصف القرن التاسع عشر)

(شوقي ضيف: العصر الجاهلي)

ويقابل الأدب بهذا المعنى الأدب الوصفي، وهو إحدى الدراسات التي تدور حول الكلام واتجاهاته ونواحي الجودة فيه (م ج ك).

وكان الأدب literature في الغرب يتضمن ما يأتي:

ا - مجموع الآثار النثرية والشعرية التي تتميز بسمو الأسلوب وخلود الفكرة الخاصة بلغة ما أو بشعب معين.

ب - التراث المخطوط أو المطبوع الخاص بشعب ما أو بلغة معينة.

جـ - كل ما كتب في موضوع معين كأدب الفلك أو الزراعة.

د ـ كل ما أنتجه البشر مخطوطاً كان أو مطبوعاً.

الأدب الأوتوبي

(انظر: الأدب السياسي المثالي)

الأدب البروليتاري

(انظر: الأدب العُمّاليّ).

الأَدَبُ التّافِه أو الرخيص literary trash

هو ما كان بَذيئاً زَهيدَ القيمة من المؤلّفات المتداوَلة في السُّوق.

أَدَبُ الرِّحْلات travel literature

مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلّف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، ولتسجيل دقيق للمَناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد. وقد اشْتَهَر العرب بأدب الرحلات، ومن أهمها «رحلة ابن بطوطة» (٧٧٠ هـ).

ويعتبر أدب الرحلات ـ إلى جانب قيمته الترفيهية أو الأدبية أحياناً ـ مَصْدراً هاماً للدراسات التاريخية المقارَنة وذلك خاصة بالنسبة للعصور الوسطى، كما أن علماء الأدب المقارَن اعتبروه قسماً من أقسام هذا الأدب في تصنيفه الحديث.

أَدَبُ الرِّواية (adabu'r-riwāya)

هو الأدب المستفاد من رواية الآثار الأدبية العربية نظماً ونثراً، وإن كان لراويه من البحوث ما يصفه بالفِطْنة وسلامة الذوق. ومثاله: كتاب «الكامِل» للمُبرِّد (٢٨٥ هـ).

«اَلأَدَبُ الصَّغير» (al-Adabu's-Saghīr)

هو رسالة صغيرة لابن المُقَفَّع (١٤٢ هجرية؟) تتضمن طائفة من الوصايا الخُلُقيّة والاجتماعية لإرشاد الناس إلى ما يَسْعَدُونَ به في حياتهم بالنسبة لعلاقاتهم بأولي الأمر والأصدقاء وغيرهم. ومما جاء في تضاعيفه:

«لا يَمْنَعَنَّكَ صِغَرُ شَأْنِ امْرِىءٍ من اجْتِباءِ ما رأيتَ من رأيه صَواباً، واصطفاءِ ما رأيتَ من أخلاقه كَريماً، فإن اللؤلؤةَ الفائقة لا تُهانُ لِهوانِ غائِصِها الذي استخرجها».

اَلأَدَبُ السِّياسِيُّ الْمِثالِيّ، اَلأَدَبُ الأُوتُوبِي utopian literature

استمر وصف الجُمهوريات المِثالية منذ أفلاطون (٤٢٨ ـ ٣٤٨ ق م)، بأنها أحد مَسالك الأدب الفرعية المُتعارَف عليها. وفي مبدأ الأمر لم يكن تعريف مفهوم هذه الجمهوريات المِثالية مقصوراً على أفلاطون وحده، فأرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق م) في كتابه «السياسة» يذكر مَقالات أخرى تناولته، أبرزها لهيبوداموس Hippodamos مُخطِّط المدنية، ولكن الشكل نفسه انبثق من النظرية الأفلاطونية القائلة بأن كل ظاهرة دنيوية لها شكل مِثالي، لذا لا يُعَدُّ وصف المجتمع في لحظة مثالية يبلغ فيها الكمال إلقاء للضوء على الطبيعة الحقيقية لهذا المجتمع فحسب، بل هو أيضاً دَلالة على إمكاناته التطوُّرية.

وتُعَدُّ جمهورية أفلاطون أهم الأوتوبيات الكلاسيكسية على الإطلاق، لأنها تتناول كل مَظاهر الحياة الجماعية بما في ذلك أهدافها الجوهرية في التبصير بكُنْه الدِّيانة والفلسفة. ولقد كانت جمهورية أفلاطون ـ لتوكيدها على الشيوعية ـ النموذَج الذي اتبعه عدد كبير من الأتوبيات اللاحقة، وسير توماس مور Sir Thomas More (١٤٧٨ ـ ١٥٣٥)، عَلاَّمة عصر النهضة، هو أول خلفاء أفلاطون العظام، وهو الذي أطلق اسم «أوتوبيا» على هذا النوع من الأدب. وفي هذا الاسم تلاعُب لفظي، فأوتوبيا معناها (لا مكان)، أما إيوتوبيا فمعناها (خَيْر مكان). وهذان النَّمَطان من الأوتوبيا يكادان يقسِّمان أدب هذا النوع كله إلى أوتوبيات الهروب، وأوتوبيات تدعو إلى إعادة بناء المجتمع. والأولى تعرض نَزْوة خَيال جامحة لا تعرف كَبْحاً أو حدوداً، وهي إسقاط لِحُلْم قريب من قلب

الكاتب حتى وإنْ كان عَصِيَّ التحقيق أو بعيد المنال. ويدرج في هذا القسم ـ قسم مُحاكاة الأوتوبيا ـ « مدينة الشمس » La Città del Sole (١٩٢٠) لتوماسو كامپانيلا Tommaso Campanella (١٥٦٨ ـ ١٦٣٩)، أو « الجنس القادم » The Coming Race (١٨٧١) لبولويرليتون Edward Bulwer-Lytton (١٨٠٢ ـ ١٨٧٣). ولكن منذ القرن الثامن عشر أصبحت أوتوبيا إعادة البناء هي الشكل الشائع. ومن الشواهد على ذلك « رحلة إلى إيكاريا » Voyage et Aventures de Lord William Carisdall en Icarie (١٨٤٥) لكابيت Etienne Cabet (١٧٨٨ ـ ١٨٥٦)، و « النظر إلى الوراء » Looking Backward (١٨٨٨) لإدوارد بيلامي Edward Bellamy (١٨٥٠ ـ ١٨٩٨).

هذه الأوتوبيات هي محاوَلات لإعداد خطة وبرنامَج للمعيشة من أجْل مُجتمَع أفضل...

ولم يجرؤ غير قليل جداً من مؤلِّفي الأوتوبيات على اتّباع الخطوات المنطقية التي بنى على أساسها أفلاطون مجتمعه المثالي من أبسط المقدمات الأولية. فأغلب الكتّاب في مُحاوَلاتهم دعوة القارىء إلى التصديق بوجود الكمال المُطْلَق قد تصوَّروا رحلات إلى بلاد بعيدة أو أسفاراً عبر الزمان يصلها عن طريق الحُلْم في النوم. وكانت نَزَوات الخَيَال الجامحة هذه تفتقر إلى قوة التخيُّل (البَنّاءة) حيث يشعر قارىء الأوتوبيات وكأنه أحد مواطني إنجلترا ـ كما تخيلها وليام موريس William Morris (١٨٣٤ ـ ١٨٩٦) ـ الذين يقرأون الروايات المروِّعَة التي كانت تصور الشقاء في القرن التاسع عشر، وذلك من أجل إضافة قليل من المسوِّغات إلى سعادة الأوتوبيات الخالية من الطَّعْم والنَّكْهة، كما أن ذلك أيضاً يشير بوجه عام إلى نقطة ضعف أخرى في نفسية الأتوبيا. فأغلب العصور الذهبية للمستقبل تصوَّر على أنها خالية من الصراع والنقائص والأزمات، لذا فهي خالية من التناقُضات الدرامية الأساسية في الحياة الشخصية والحياة الجماعية. ومن هنا ظهر المَيْل نحو إحلال الشعائر مَحَلَّ الدراما وإيجاد نوع من النظام لإخضاع الخِلافات غير المُلائِمة والعَلاقات التعاونية المتوترة التي تميز الحياة الواقعية، وذلك النظام وإن كان جيداً إلا أنه على كل حال استبدادي... ويجب الإشارة إلى أن هناك شكلين آخرين من أدب الأوتوبيا بالإضافة إلى الوصف الشامل لجمهورية مُجتمَع المُساواة المِثالية. والشكل الأول يعرض أحداثاً خيالية في دولة متخيلة كوسيلة للنقد والهجاء، ولهذا الشكل تنتمي « رحلات جوليڤر » Gulliver's Travels (١٧٢٦) لسويفت Jonathan Swift (١٦٦٧ ـ ١٧٤٥) و « ايرون » Erewhon (١٨٧٢) لبتلر Samuel Butler (١٨٣٥ ـ ١٩٠٢). والشكل الآخَر هو سلسلة جريئة لأنماط من المُجتَمعات الفُضْلَى التي تبلورت في شكل بحوث سياسية وتربوية واجتماعية يمكننا أن نَصِفها بالرَّصانة... فعلى الرغم من أن فورييه Charles Fourier (١٧٧٢ ـ ١٨٣٧) مثلاً لم يكتب عن أوتوبيا واحدة معيَّنة، إلا أن كتبه الكثيرة كانت تستحضر في الأذهان صورة عالَم بأسره، أُعيد بِناؤه تبعاً لمبادئه...

كما يسري هذا القول أيضاً على مشروعات وخَطِّيَّة روبرت أووين Robert Owen (١٧٧١ ـ ١٨٥٨) من أجل مجتمع جديد.

وبالرغم من أن إنجلز Friedrich Engels (١٨٢٠ ـ ١٨٩٥) في كتابه « الاشتراكية الأتوبية والعلمية » Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft (Zurich 1883) قد أمطر الفكر الأوتوبي بوابلٍ من ازدرائه لبعده عن الحقائق الجارية المألوفة واعتماده على الإقناع بالكلمة، إلا أن مؤلِّفي الأوتوبيات كثيراً ما كانوا سبّاقين إلى لَفْت الأنظار إلى التحوُّلات الاجتماعية أو

البوادر التي كان يصعب تميُّزها بوضوح في نظامهم الاجتماعي في ذلك الوقت. لقد انتزعوا مُعاصِريهم من بَراثن الرَّتابة والعادات وارتباط الأشياء في أذهانهم بأفكار وصور مألوفة لديهم، وقدموا لهم رؤْية أوضح للقُوَى التي تَعْمل من حولهم. لذا فمع أن عدداً قليلاً جداً من الأوتوبيات يستحق منا الآن القراءة الجادَّة إلا أن حرية التخيُّل التي تميز الكُتَّاب الأوربيين الأوتوبيين ستكون دائماً مانعاً من الانسياق وراء الواقعية المُبتذَلة التي تتمشى مع التقبُّل المُبتذَل للحياة كما يجدها المرء.

(لويس ممفورد Lewis Mumford
ترجمة السيدة سهير عبد اللطيف)

(وانظر: المدينة الفاضلة)

اَلأَدَبُ الْعالَمِيّ Weltliteratur

مفهوم تكلم عنه الشاعر الفيلسوف الألماني جوته، وعَنَى به ذلك الأدب العالمي الذي لا يعرف حدّاً للأمم والذي يمكن اعتباره جزءاً من تراث الإنسانية بأسرها، فيساعد الآداب الوطنية على الازدهار والتطور باستيحاء الأساليب والموضوعات من هذا المَنْبَع العام. وكان يُقصد به عامةً أعمال هوميروس ودانتي وشكسبير والأساطير على اختلاف أنواعها. ويُلاحَظ أنه حَسَبَ هذا المفهوم يمكن اعتبار أعمال جوته نفسه ضِمْن الأدب العالمي.

اَلأَدَبُ الْعامّ general literature

ترجمة مصطلح ابتدعه الأستاذ الفرنسي للأدب المُقارَن بول ڤان تيجم Paul Van Tieghem لتمييز دراسة تيارات الفِكْر والذوق، المشترَكة بين شعوب كثيرة في زمنٍ ما أو عَبْرَ أزمنة مختلفة، عن دراسة العَلاقات الثُّنائية بين أدبَيْن أو أديبَيْن في بلدين مختلفين، كما أنه أراد بهذا المصطلَح أن يجعله يشمل تاريخ الأجناس والصِّيَغ والموضوعات الأدبية في كل عصر مِن غَيْر التقيُّد بالحدود الوطنية للآداب المختلِفة. وقد طبَّق نظريته هذه على كتابه المعنوَن: «التاريخ الأدبي لأوربا وأمريكا منذ عصر النهضة حتى يومنا هذا» (١٩٤١ م) Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours.

اَلأَدَبُ الْعُمّالِيّ، اَلأَدَبُ «الْبُروليتارِي» proletarian literature

نوع من الأدب ظهر بأوربا الغربية والشرقية في العَقْد الثاني من القرن العشرين يتميز بالتعبير عن الثورة ضد مَدارس الواقعية والطبيعية الشائعة إذ ذاك، كما يتميز بمُحاوَلة التعبير في الأدب عن مَشاكل الطبقة العاملة من حَيْثُ هي مَظْهَر للصِّراع الطبقي والنِّزاع المستمر بين العمل ورأس المال، وبين الإنسان والآلة. وبعد مرحلة قصيرة من الرَّواج في ألمانيا، حيث كان العمال الكُتَّاب Arbeiter-Dichter يؤلفون مدرسة أدبية مُتميِّزة، قُضِيَ على أغلب هذه المحاولات الأدبية في أوربا الغربية، وانتقل مركز نشاطها إلى روسيا وذلك خاصة في السنين التالية لثورة ١٩١٧. وبعد نجاح هذه الثورة أصبحت النظرية الماركسية أساساً لمفهوم الأدب في الاتحاد السوفييتي، وحاولت زُمْرة من الكُتَّاب والمثقفين الروس الثوريين أن يبلوروا النظرية الماركسية للأدب في مذهب واضح له مُقَوِّماته المُتعارَف عليها. وأدى ذلك إلى نشوب حِوار مفتوح بين فرقتين لِسانُ حالِ كُلٍّ منهما مجلة أدبية، إحداهما تجمع من اعتبروا أنفسهم الأدباء البروليتاريين، واسمها «اليقظ» وثانيتهما «الأرض البِكْر الحمراء» التي كان يتجمع حولها الأدباء الذين كانوا يصفون أنفسهم بأنهم «رفاق الطريق» للثورة العمالية. وأهم ما بين الفرقتين من خلاف أن الأولى كانت تنتمي إلى الطبقة العمالية وتعتبر نفسها لسان حالها. أما الثانية فكانت من أُصول اجتماعية مختلفة، إلا أنها محبذة للثورة السوفييتية تحبيذاً تاماً، مع إيمانها بضرورة وجود استمرار للتقاليد الأدبية والثقافية الروسية المتوارثة قبل الثورة. وقد استمر هذا الحوار المفتوح حتى سنة ١٩٣٢ حينما

أصدرت اللجنة المركزية للحزب الشيوعي قراراً خاصاً بما سَمَّتْهُ «إعادة تنظيم الهيئات الأدبية»، ومما تضمنه أن كل الكُتَّاب الذين كانوا على استعداد صادِق لِمُناصَرة النظام السوفييتي وللإسهام في بناء الاشتراكية، سُمِحَ لهم بتأليف اتحاد عامٍّ للكُتَّاب السُّوفيت، ما داموا قابلين لاتخاذ نظرية جوركي Maxim Gorky في الواقعية الاشتراكية أساساً لمنهجهم في الأدب. وكان هذا القرار بمثابة حَلٍّ وَسَطٍ للخلاف بين الفرقتين. أمَّا حركة «البرولتكولت» Proletkult، التي أُسِّست سنة ١٩١٧ تحت قيادة لوناتشارسكي Anatoli Vasilievich Lunacharski وكالينين Fiodor Kalinin وغيرهما، فكانت عبارة عن حركة أدبية كثيرة الأعضاء، شِعارها مُناقَشة الثقافة العمالية على أساس ما سموه «التعاون الجماعي» في سبيل تثقيف الطبقة العاملة وتوجيه إرادتها نحو اهتمامات أدبية وفنية تعود بالخير على كفاحها الثوري. ويُلاحَظ أن اسم هذه الحركة كان اختصاراً لعبارة «المنظَّمات الثقافية التربوية البروليتارية» Proletarskie Kulturno - prosvetitelskie organizatsii كما يُلاحَظ أن لوناتشارسكي أصبح أول وزير للثقافة في الاتحاد السوفييتي.

أَدَبُ الْقَصَصِ النَّثْرِيّ — prose fiction

هو ذلك الجِنْس الادبي الذي يشمل كل أنواع القَصَص من رِوايات وحكايات وقِصَص على اختلافها في الطول، بشرط أن تكون مكتوبة نثراً لا شِعْراً. وهذا المُصطلَح أحد الأبواب الرئيسية لتصنيف كُتُب الأدب في دُور الكُتُب.

اَلأَدَبُ الْقَصَصِيّ — narrative literature

هو ذلك الأدب الذي يكون موضوعه قص حوادث أو مغامَرات حقيقية أو خيالية. وقد كان في بادىء الأمر يُنشَأ نظماً كما هي الحال في المَلاحم القديمة والقَصَص الشعبي، ثم شاع إنشاؤه نثراً، وخاصة بعد العصور الوسطى الأوروبية في قِصَص المغامرات التي بدأت تظهر في الآداب الأوروبية منذ أواخر القرن الخامس عشر، وفي الروايات الأدبية التي نشأت في أواخر القرن السادس عشر، وأصبحت الفن الغالب للأدب القصصي منذ أوائل القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا.

وقد اتخذ الأدب القصصي عند العرب أحد شكلين منذ القرن الرابع الهجري تقريباً يمثل أحدهما مجموعة القِصَص المشتقة من مصادر مختلفة في «ألف ليلة وليلة»، بينما يمثل ثانيهما القِصَص الشعبية التي يمتزج فيها النَّثْر بالنَّظْم من أمثال «سيرة عنترة» و«الزير سالم» وغير ذلك.

أما الرواية النثرية القَصَصية بمعناها الحديث فلم تظهر عند العرب إلا في أوائل القرن العشرين تحت تأثير الآداب الغربية، ويقال إن «زينب» (١٩١٤) للمرحوم الدكتور محمد حسين هيكل أول رواية عربية حديثة.

اَلأَدَبُ الْكَبِير — (al-Adabu'l-Kabīr)

هو رسالة طويلة لابن المُقَفَّع (١٤٢ هـ؟) مقسمة قسمين: قسم يختص بالسلطان وسياستِه وحكمه، وقسم يتصل بالصداقة وما يتعلق بها. ومما جاء فيه: «لا تَتْرُكَنَّ مُباشَرَة جسيم أمْرِك، فيعودَ شأنُك صغيراً، ولا تُلْزِم نفسَك مُباشَرَةَ الصَّغِير، فيصيرَ الكبيرُ ضائعاً، واعْلَمْ أن رأيك لا يتسع لكل شيء، فَفَرِّغْهُ لِلْمُهِمّ».

الأدب الماجن (انظر: الأدب المكشوف).

أَدَبُ الْمَجانِين — folly literature

نوع من الأدب ازدهر في أوربا بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر، تدور حكاياته حول مغامرات لبطل أبله أو مجنون. وكانت هذه الحكايات تقص من أجل التسلية تارة والوعظ تارة أخرى. وأشهر نماذج هذا الأدب قصة «سفينة المجانين» Narrenschiff التي كتبها بالألمانية سبستيان براند (١٤٥٧ -

١٥٢١ م) Sebastian Brant وهذه القصة نشرت سنة ١٤٩٤ في شكل قصة رمزية عن سفينة تحمل عدداً من المجانين، ويقودها ملاحون بُلَهَاء إلى فردوس المجانين المسمَّى ناراجونيا. ويستعرض المؤلِّف فيها عيوب عصره السياسية والأخلاقية ويتناولها بالهجاء في صورة مَجازية. ولا شك أن هذه القصة من أكثر النصوص الأدبية تأثيراً على الأذهان في إعدادها لتقبُّل حركة الإصلاح البروتستانتية. وفي سنة ١٤٩٧ كتب يعقوب لوخر Jaçob Locher ترجمة حرة باللاتينية تختلف كثيراً عن الأصل الألماني وإن كانت تحمل نَفْسَ الصُّوَر المحفورة على الخشب. وفي سنة ١٥٠٩ كتب الكسندر باركلي Alexander Barclay (١٤٧٥ تقريباً إلى ١٥٢٢) ترجمة حرة بالإنجليزية للنص اللاتيني سماها «سفينة المجانين». ويمكن اعتبار كتاب العالم الهولندي إرازموس Desiderius Erasmus المسمى «مديح الجنون» (١٥٠٩) Moriae Encomium والذي كتب باللاتينية وترجم إلى جميع لغات أوربا، من أشهر أمثلة أدب المجانين. وهو بلا شك هجاء يعتمد على الرمز والذم الذي يشبه المدح. وفي الأدب التركي يمكن اعتبار جحا نصر الدين أقرب مثال لهذا النوع، كما يمكن اعتبار حكايات جحا في الأدب العربي من هذا الطراز.

اَلأَدَبُ الْمُقارَن comparative literature

(١) المُقارَنة بين آداب أو أُدباء مجموعة لُغوية واحدة، أو مجموعات لغوية مختلفة.

(٢) دِراسة التأثيرات الأدبية التي تتعدَّى الحدود اللغوية والجنسية والسياسية. مِثال ذلك: دراسة الرومانتيكية في آداب مختلفة.

أمَّا الأدب المُقارَن بوصفه فنّاً من فنون دراسة الأدب فيمكن اعتباره مُختصاً بصفة عامة بتاريخ العَلاقات الأدبية الدولية بالنسبة إلى تبادُل الموضوعات والأفكار والكتب بين أدبين أو أكثر، فيهتم إذَنْ عالِم الأدب المُقارَن بالموضوعات الأدبية المشتركة بين أدبين أو أكثر بالنسبة للآثار الأدبية والأدباء انفسهم. ويتأتَّى ذلك عن طريق متابعة التطورات المختلفة التي مرت بها الأجناس الأدبية المتنوعة من رواية ومسرحية وشعر غنائي مثلاً في أكثر من بيئة مع فحص العلائق القائمة بين من يقومون بأداء هذه الفنون في شتَّى البيئات، ومع مُراعاة الفروق التي تقوم بينهم والمذاهب المُتباينة التي تؤثر فيهم بالطريقة الإيجابية أو السَّلبية. وتشمل هذه الدراسة متابعة أساطير أو موضوعات مُعيَّنة عَبْرَ العصور وفي بيئات مختلفة. وهذه الدراسة هي ما أسماهُ العلماء الألمان بتاريخ الموضوعات Stoffgeschichte. ومِثال ذلك دراسة أُسطورة «فاوست» أو «أوزيريس» أو «قصة شهرزاد» في آداب مختلفة. ويتعرض الأدب المُقارَن أيضاً لدراسة الشهرة الأدبية لأحد كبار الأدباء في بيئة غير بيئته، وتأثير الآداب بعضها في بعض عن طريق حركة الترجمة، وتفاعُل الأدباء مع المذاهب الأدبية المختلفة التي لا يمكن اعتبارها وليدة مجتمع واحد بالذات وذلك كالنزعة الواقعية أو الرومانتيكية أو غيرهما.

والأدب المقارن في رأي پول فان تيجم Paul Van Tieghem هو ذلك الفرع من الأدب الذي يُعْنَى بدراسة تأثير أدب في آخر أو تأثره به، فهو يتناول النتائج التي انتهت إليها تواريخ الآداب القومية فيكملها وينسقها ويضم بعضها الى بعض في تاريخ أدبي أعمّ.

اَلأَدَبُ الْمَكْشُوف erotic literature

المؤلَّفات التي تتصل بالعَلاقات الجنسية على اختلاف أنواعها، وفي دُور الكتب العامة توضع عادةً في مكان خاص حتى لا يطَّلِعَ عليها سِوَى من يحتاجها لأغراض علمية بحتة. مثال ذلك: كتاب «رجوع الشيخ إلى صباه».

ومن هذا النوع من الأدب ما يسمى بالأدب الماجن pornography، ومعناه في الأصل الكتابة حول

العواهر أو الإعلانات المثيرة التي كانت تعلق على أبواب بيوت الدعارة. ثم استعمل فيما بعد ليشمل مختلف أنواع الكتابة والصور والرسوم الخ. المقصود منها الإثارة الجنسية.

أَدَبُ الْهُرُوب — escapist literature

المؤلَّفات التي يقصد بها أن تُنسي القارىء هموم حياته، وتُدخله في عالَم خياليّ لا وجود له في الواقع. ويمكن أن يعتبر الكثير من قِصَص «ألف ليلة وليلة» من هذا القبيل.

أَدَبِي — literary

صِفة تُطلق على مجهودات في التأليف أو على مطبوعات دورية يُراد بها أن تعالج موضوعات من صميم الأدب وتُكتب بأسلوب يَرتقي إلى ما هو أعلى من مجرد الإخبار أو السَّرْد.

اَلإِدْراكُ الذِّهْنِيّ — conception

معرفة الكلّي من حيثُ إنه مُتميِّز عن الجزئيات التي يصدق عليها (مج ٨).

والإدراك في علم النفس أول عناصر الشعور الثلاثة: الإدراك والوِجْدان والنزوع، فالإنسان يدرك الشيء ببصره أو بصيرته، فينفعل نحوه بالميل إليه أو النفور منه، ثم يقوم إزاءه بعمل أو على الأقل يشعر بالميل للقيام بهذا العمل وإن لم يقم به فعلاً. أما ما يسمى بالإدراك الوِجْداني فقد ظهر بأوربا في القرن الثامن عشر وهو عبارة عن الحَدْس بالحقائق الأخلاقية عن طريق القلب والعاطفة من غير تدخل للعقل. وقد أسست مدام دي ستال Mme de Staël نظريتها في الإيحاء الشعري على هذا المفهوم. كما قرر الفيلسوف الفرنسي ديدرو Diderot أن هذا الإدراك الوجداني لا يتحقق إلاَّ نتيجة للتأمل في شيء من الطبيعة يكون بمثابة مسبب لهذا الإدراك. ولا شك أن هذه النظرية من مصادر الحركة الرومانتيكية في الأدب.

اَلإِدْغام — assimilation

هو تأثير الأصوات المتجاورة ـ متماثلة أو متقاربة في الصفة ـ بَعْضِها في بعض، وقد يتأثر الأول بالثاني، وقد يتأثر الثاني بالأول، وهو قليل في اللغة العربية. والإدغام نوعان: كبير، وهو الذي تفصل فيه بين الصوتين الساكنين حركة، وصغير وهو الذي اتصل فيه الساكنان اتصالا مباشراً، وهذا هو الشائع في أغلب اللغات. وقبيلة تَمِيم تميل إلى الإدغام، ومثال ذلك: قول جَرِير (١١٠ أو ١١٤ هـ)، وهو من تَمِيم:

فَغُضَّ الطَّرْفَ إنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ
فلا كَعْباً بلغتَ ولا كِلاَبَا

أما الحجازيون فيميلون إلى الإظهار، وبلهجتهم نزل القرآن الكريم غالباً، قال تعالى: «واغْضُضْ مِنْ صَوْتِك» الآية، وإن كان قد ورد فيه قليل من الآيات بلهجة تميم، قال تعالى: «ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ شَاقُّوا اللهَ ورَسُولَهُ» الآية.

وفي كل الأمثلة المتقدمة تأثر الصوتُ الأول بالثاني، وهو الأغلب في اللغة العربية، ومثال تأثر الصوت الثاني بالأول ما يُرْوَى عن تميم من قولهم «مَحُّم» بدلاً من «مَعَهُم»، فقد قلبت العينِ بعد تسكينها حاء، ثم أدغمت الهاء في الحاء.

(للاستزادة من هذا البحث انظر: «في اللهجات العربية» للدكتور إبراهيم أنيس).

إدْغامُ الأَصْوات — krasis

تحويل صوتين في مقطعين إلى صوت طويل واحد بالتسهيل أو الإدغام. ومثال ذلك في العربية أأْمَن مُحَوَّلَةٌ إلَى آمَنَ. ويحدُث ذلك خاصة في اللغة اليونانية القديمة بين الحرف الصائت في آخِر الكلمة والحرف الصائت في أول الكلمة التالية لها.

إدْغامُ المُتَحَرِّكَيْن — synaeresis

في تقطيع البيت من الشعر في اللغات الأوربية: هو

اعتبار الصوتين المتتالين صوتاً واحداً مُراعاةً للوزن. ففي الكلمة الإنجليزية (creation) لا نعد صَوْتَي اللِّين (a e) صوتين مَقْطَعِيَّين، بل يتكون منهما عادةً نوع من الياء. وإذا نظرنا إلى كلمة saluons الفرنسية ونطقناها sa-luons بدلاً من sa-lu-ons نكون قد أدْغَمْنا المتحرِّكَيْن بعضهما في بعض، وقريب من هذا في العربية تسهيل الهمزة في مثل أأمن فإنها تتحول إلى آمن إلا أن الصوت الثاني في المثال العربي ليس متحركاً.

اَلإِدْماج implication

هو أن يَتَضَمَّن معنى الكلام معنى آخَر، كقول المتنبي (٣٥٤ هـ):

أُقَلِّبُ فيه أجفاني كأني
أَعُدُّ بها على الدهر الذنوبا

فقد تضمن وصفه لطول الليل شكواه من الدهر.

(انظر: التعليق والإدماج).

أَدَواتُ الشِّعْر poetic equipment

عند ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه «عيار الشعر» هي الوسائل التي يجب على الشاعر أن يُلِمَّ بها قبل أن يمارس الشعر ويتكلف نظمه. ومن هذه الوسائل أن يكون الشاعر غزير العلم باللغة وإعرابها وروايةٍ فنونها الأدبية، كما يجب أن يلم إلماماً تاماً بأيام العرب وأنسابهم، وأن يكون واسع الاطلاع على أساليبهم في بناء الشعر والتَّفَنُّن في معانيه، وله من الفكر والذوق ما يميز به بين الأضداد ويؤْثِر الحسن ويتجنب القبيح.

(انظر: الخَلْق الشعري عند ابن طباطبا)

إدْوارَدِيّ Edwardian

صفة تطلق على عصر إدوارد السابع Edward VII ملك انجلترا من ١٩٠١ إلى ١٩١٠. وقد تَميَّز هذا العصر بالاستقرار والرخاء للطبقة المتوسطة الصاعدة، وبالنقد والتحليل بين الكتَّاب من أمثال جورج برنارد شو George Bernard Shaw وهـ. ج. ويلز H.G. Wells. أما الشعر في ذلك العصر فقد كان يتميز بالأناقة والرَّتابة والخوف من المجازفات الرائدة.

اَلأَديب man of letters

ذلك الشخص الذي يتفرغ للتأليف في موضوعات أدبية، وقد يسري هذا المصطلَح أيضاً على كل مُتبحِّر في الأدب، ولو لم يؤلِّفْ فيه.

الإرْتِجاعُ الفَنِّيّ (انظر: الخَطْف خَلْفاً).

اَلارْتِجال improvisation

هو، في اللغة، الاِخْتِراع كأن يصدر عن المتكلم كلمةٌ جديدة في معناها أو في صورتها، وقد يُقْصَدُ به الاشتقاق الذي قد يُوَلِّدُ لنا صيغةً من مادة معروفة، وعلى نَسَق صِيَغ مألوفة في موادَّ أخرى كالذي يُرْوَى عن رُؤْبة بن العَجَّاج (١٤٥ هـ) أنه قال «تَقاعَسَ العِزُّ بنا فاقْعَنْسَسَا».

أما النُّحاة فلا يتكلمون عن الارتجال إلا حينما يَعْرِضون لقِسْمي العَلَم الْمَنْقُول والمُرْتَجَل، فالمنقول عندهم ما دل على معنى قبل استعماله علماً، مثل سَلْهَب، ومعناه قبل استعماله علماً الطويل، والمرتجل، ما لم يكن قبل استعماله علماً كلمةً من كلمات اللغة، ومثاله «فَقْعَس» اسم رجل من بني أسد.

(انظر: من أسرار اللغة للدكتور إبراهيم أنيس).

وهذا غير الارتجال في الشعر والخطابة وهو الإنْشاد أو الإلْقاء من غير إعْداد سابق، كما هي الحال في أغلب الخُطَب والتمثيل الإيمائيّ الإيطالي القديم المسمى «الملهاة المرتجَلة»، ومثال ذلك في الأدب العربي: خُطَب الزعيم سعد زغلول في الحركة الوطنية بمصر.

اَلأَرْتَقِيّات (Artaqiyyāt)

هي تسع وعشرون قصيدةً نظمها صَفِيُّ الدِّين الحِلِّي (٧٥٠ هـ) في مدح آل أُرْتُق (٦٦٣ - ٧١٢ هـ) في مارْدِين بالجَزيرة حينما لجأ إليهم فارّا من اختلال الأمن في العراق، وكل قصيدة تسعة وعشرون بيتاً،

ويبدأ كل بيت بحرف من حروف الهجاء ويُختَمُ به. وقد سماها صفي الدين «دُرَرَ الْبُحُور في مدائحِ الْمَلِكِ الْمَنْصُور»، غير أنها عُرِفَتْ بالأرتقيات.

اَلأُرْجُوزة (urjūza)

في الأدب العربي: القصيدة من بَحْرِ الرَّجْز. (انظر: الرجز).

الإرْداف parataxis

الربط بين أجزاء الجملة من غير استعمال أدوات الربط كَأَحْرُفِ العطف مثلاً. مِثال ذلك في العربية جواب الأمر كقولك «ذاكرْ تنجحْ».

والإرداف هو ـ عند قُدامةَ بن جعفر (٣٣٧ هـ) في كتابه «نَقْد الشِّعْر»: ـ أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو رِدْفه (لازمه) وتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المَتْبوع، كقول ابن أبي رَبيعة (٩٣ هـ):

بعيدَةُ مَهْوَى القُرْط إما لنَوْفَلٍ
أبوها وإما عبدُ شَمْسٍ وهاشِمُ

فبدلاً من أن يقول طويلة الجيد قال (بعيدة مهوى القُرْط)، ويستتبع ذلك طول الجيد، وعدَّه ابنُ الأثير (٦٣٧ هـ) من الكِناية.

(انظر: الكناية).

اَلإرْدافُ الْخَلْفِيّ oxymoron

تَناقُض ظاهري بين عِبارتين لإثارة الإعجاب. وفي البلاغة الغربية اشْتُقَّ المصطلَح من أصل يوناني بمعنى (ما لا معنى له قصداً) ليعبر بذلك عن أن التناقض الظاهري قد ينطوي على حقيقة عميقة بقصد إبرازها بهذا الأسلوب المتناقِض. مِثال ذلك قولك: «صديقان لَدودان».

اَلإرْصاد (irṣād)

هو أن يُذْكَرَ قبل آخر الفِقْرة أو البيت ما يدل على آخره متى عُرِفَ رَوِيُّه، وذلك كقول الله تعالى: «ومَا كانَ اللهُ لِيَظْلِمَهُم، وَلَكِنْ كانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُون»، وقول البحتري (٢٨٤ هجرية):

فإذا حارَبُوا أَذَلُّوا عَزِيزاً
وإذا سالَمُوا أَعَزُّوا ذَلِيلا

ويُسَمَّى التَّسْهِيم أو التَّوْشِيح.

وكحنين الشاعر حين تذكر عهده السالف مع الأحبة في قوله يقارن حال الورقاء (الحمامة) بحاله:

رُبَّ وَرْقاءَ هَتُوفٍ في الضُّحَى
ذاتِ شَجْوٍ صَدَحَتْ في فَنَنِ
ذكرتْ إِلْفاً وعَهْداً سالِفاً
فبكتْ حُزناً فهاجتْ حَزَنِي
فبُكائِي رُبَّما أَرَّقَها
وبُكاها ربما أَرَّقَنِي
ولَقَدْ تَشْكُو فما أَفْهَمُها
ولَقَدْ أشكو فما تَفْهَمُنِي
غَيْرَ أنِّي بالجَوَى أعْرِفُها
وهْيَ أيضاً بالجوى تَعْرِفُنِي

(صدحت: غرَّدت. الفنن: الغصن المستقيم من الشجرة. الجَوَى: شدة الوجْد من العشق أو الحزن).

(انظر: الروي).

اَلأَرْكادْيانِيَّة Arcadianism

(١) تصوير فني أو أدبي لحياة مثالية كان يعيشها رُعاة أبرياء في بيئة ريفية جميلة. وهي مُشْتَقَّة من «أرْكادْيا»، مِنْطَقة جبلية في المورة باليونان، كان يسكنها رُعاة وصيَّادون بُدائيون، وكان فِرْجيل Vergil في شعره الرُّعائيّ يَجعلُ من «أركاديا» بيئةً مِثاليَّةً يسودها السلامُ والبساطةُ في العَصْر الذهبي.

(٢) المبالَغة في الأسلوب الاستعاري والرمزي والتكلُّف البلاغي. وهذا المعنى مأخوذ من القصائد الرعائية التي نظمها الشاعر الإيطالي سان نزارو

Jacopo Sannazzaro في القرن السادس عشر وسماها « أركاديا » Arcadia (١٥٠٤) وهي مُستوحاة من شعر فرجيل.

وقد غالَى سير فيليب سدني Sir Philip Sidney، في قصته المؤلفة نثراً ونظماً والمسمَّاة أيضاً « أركاديا » Arcadia (١٥٩٠)، في هذا الأسلوب. لذلك يُعتبر خيرَ مثالٍ في الأدب الإنجليزي للأركاديانية.

أرْكانُ التَّشْبيه elements of comparison

هي المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه. (انظر: التشبيه).

أَرْكانُ الشِّعْر elements of the art of poetry

هي موضوعاته وفنونه وأبوابه وأنواعه، وقد ذكرها ابنُ رَشيق القَيْرَوانيّ (٤٦٣ هـ) في كتابه « العُمْدة في الشعر » نقلاً عن بعض العلماء قائلاً: « بُني الشعر على أربعة أركان، وهي المدح والهجاء، والنَّسيب والرِّثاء »، وقالوا: « قواعد الشعر أربع، الرغبة والرهْبة، والطَّرَب والغضب، فمع الرغبة يكون المدحُ والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذارُ، والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقّه النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعُّد والعتاب والتوجُّع ».

اَلأزارِقة the Azraqites

هم فرقة من الخَوارج في العصر الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ) تُنْسَبُ إلى نافع بن الأزرق الذي كان يَغْلُو في آرائه، فيرى أن دارَ المسلمين دارُ كفر يجب الخروج منها، كما يجب تحريمُ ذبائِحِهم وميراثهم والتزوجِ منهم، وأيضاً يجب قتلُهم وقتلُ نسائهم وأطفالهم، ومن شعرائهم: يزيد بن حَبْناء، وقَطَريّ بن الفُجاءة.

اَلازْدِواجُ الصَّوْتِيّ diaeresis

فصل الصوتين المكونين صوتاً واحداً بعضهما عن بعض. مثال ذلك: رد (آمن) إلى أصلها (أأْمَنَ).

اَلأَزْمة crisis

هي تلك المرحلة في القصة أو المسرحية التي يَشتدُّ فيها الصراع إلى درجة يَتحتَّم فيها الوصولُ إلى حلٍّ حاسِم. والمِثال التقليديّ للأَزْمة هو مَشْهد المسرحية في « مأساة هَمْلِت » حيثُ يرى المَلِكُ كلوديوس تَمثيلاً للجريمة التي ارتكبها. ومثالها في الرواية العربية: لحظة دخول زوجة الوزير الى شقة محجوب عبد الدايم في رواية « القاهرة الجديدة » لنجيب محفوظ.

اَلأَساليبُ الْبَلاغيَّة colours

مجموعة الصور البلاغية والمُحَسِّنات البَديعيَّة في الكلام. وتندرج في العربية تحت علوم البلاغة الثلاثة: المعاني والبيان والبديع.

(انظر: علوم البلاغة).

اَلأَسْبابُ والأَوْتاد (asbāb and awtād)

هي الوحَدات الصَّوتِيّة التي تتكون منها التَّفْعِيلات، وتنقسم إلى:

١ - سَبَب خَفيف
٢ - سَبَب ثَقيل
٣ - وَتِد مَجمُوع
٤ - وَتِد مَفْرُوق
٥ - فاصِلة صُغْرَى
٦ - فاصِلة كُبْرَى

(راجعْها في ترتيبِها الهجائيّ).

اسْپِنْسَرِيّ Spenserian

١ - صِفة تُطلق على نوع المقطوعة الشعرية التسعية الأبيات التي التزمها إدموند سپنسر Edmund Spenser (١٥٥٢؟ - ١٥٩٩) في مَلْحمة « مَلِكة الجان » The Faerie Queene (١٥٨٩ - ١٥٩٦)، وهي تتألف من ثمانية أبيات خُماسية التفعيلات اليامبية، يليها بيت سداسي التفعيلات اليامبية، ومُقفَّاة على النحو الآتي:

ا ـ ب ـ ا ـ ب ـ ب ـ جـ ـ ب ـ جـ ـ جـ . وقد قلده في ذلك لورد بيرون Byron وكيتس Keats وشللي Shelley .

٢ ـ صفة لنوع السونتو الذي كتبه سپنسر، وهي انتقالية بين السونتو البتراركي وذلك الذي طوره شكسبير . فيلتزم سپنسر نَمَطَ القافية الآتية :

ا ـ ب ـ ا ـ ب ـ ب ـ جـ ـ ب ـ جـ ـ جـ ـ د ـ جـ ـ د ـ هـ ـ هـ .

كما أنه تَغاضَى عن التحوُّل بين الثُّمانية octave والسُّداسية sestet وجَعَلَ بَيْتَ القَصيد الدوبيت الأخير .

(انظر : الملحمة ، السونتو، الدوبيت) .

اَلاِسْتِبْدَالُ الْبلاغِيّ antonomasia

وهو إحلال صِفة أو اسم وظيفةٍ أو لَقَبٍ مَكانَ اسمِ عَلَمٍ ، أو استعمال اسمِ عَلَمٍ للتعبير عن فكرة عامَّة، وذلك كاستعمال الفاروق مَكانَ الخليفةِ عمر بن الخطاب، وكإطلاق عبارة « أفلاطون زمانه » على مَن بَرَعَ في الفلسفة .

اَلاِسْتِتْبَاع rhetorical subordination

هو أن يَسْتَتْبِعَ المدحُ بشيء المدحَ بشيء آخَر، كقول المَتَنبي (٣٥٤ هـ) :

نهبتَ من الأعمار ما لو حَوَيْتَه
لَهُنِّئَتِ الدنيا بأنك خالدُ

فقد استتبع مدحُه بالشجاعة وكثرةِ قتلاه مدحَه بكونه سبباً لصلاح الدنيا حيث جعلها مُهَنَّأة بخُلوده .

اَلاِسْتِثْنَاء (عند علماء البديع)

(أنظر: تأكيد المدح بما يشبه الذم) .

الاستثناء في النحو (انظر: المستثنى) .

اَلاِسْتِدْراج art of persuasion

هو ـ عند ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابه « المَثَل السَّائِر » ـ « مُخادَعات الأَقْوال التي تقوم مقام مُخادَعات الأَفْعال »، وَمَثَّلَ له بقوله تعالى : « وقال رجلٌ مُؤْمِنٌ من آل فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إيمانَهُ أَتَقْتُلُونَ رَجُلاً أَنْ يَقُولَ رَبِّيَ اللهُ وقد جاءَكُمْ بِالْبَيِّناتِ من رَبِّكُم وإنْ يَكُ كاذِباً فَعَلَيْهِ كَذِبُه وإن يك صادِقاً يُصِبْكُمْ بعضُ الذي يَعِدُكُمْ إنَّ اللهَ لا يَهْدِي مَنْ هو مُسْرِفٌ كَذَّاب » .

اَلاِسْتِشْهادُ بالشِّعْر poetic citation

هو أن يقيم الأديب دليلاً من الشعر على صحة دعواه، كمن يستشهد بقول المَتَنَبِّي (٣٥٤ هجرية) :

من يَهُنْ يَسْهُلِ الْهَوانُ عليهِ
ما لِجُرْحٍ بِمَيِّتٍ إيلامُ

على حالة شخص تعود الذل، فسهل عليه وَقْعُه، ولم يشعر بألم تحت وَطأته .

والاستشهاد بالشعر أيضاً، الاِحْتِجاجُ بأَصالة ما ورد فيه من الألفاظ . والذين يحتج بما جاء في شعرهم من العرب هم: الشعراء الجاهِلِيُّون كامرِىء القَيْس والأَعْشى، والمُخَضْرَمُون، وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام، كلَبيد (٤١ هجرية) وحسَّان (٥٤ هـ)، والإسلاميون، وهم الذين كانوا في صَدْر الإسلام كشعراء المُثَلَّث الأموي وهم الأَخْطَل (٩٠ هـ) وجَرير (١١٠ أو ١١٤ هـ)، والفَرَزْدَق (١١٠ أو ١١٤ هـ) . ويرى البعض (كأبي عَمْرو بن العَلاء) أنه لا يحتج بشعر الإسلاميين . أما المولَّدون أو المحدثون: وهم مَنْ بعدَ الإسلاميين إلى زماننا هذا، فلا يُحْتَجُّ بشعرهم . وبعض علماء اللغة لا يفرق بين المُوَلَّد والمُحْدَث، والبعض يرى أن آخِر مَنْ يُحْتَجُّ بقوله من الشعراء بَشَّار بن بُرْد (١٦٧ هجرية) . والبعض يفرق بين المولدين والمحدثين، فالمولدون عنده من كانوا قبل النهضة الحديثة بالعالَم العربي في القرن التاسعَ عشرَ الميلادي، والمحدثون من كانوا بعد ذلك .

(انظر: عَهْد الرِّواية، والمُوَلَّد، والمُحْدَث) .

اَلاِسْتِشْهادُ في سَبِيلِ الله martyrdom

المقصود به التَّضْحِيَة بالنفس أثناء الجهاد في سبيل الله ونشرِ دينه وإعلاء كلمته أملاً في الفوز برِضْوانِه.

اَلاِسْتِشْهادوَالاِحْتِجاج literary testimony

هما، عند أبي هِلال العَسْكَري (٣٩٥ هـ)، أن تأتي بمعنى، ثم تؤكِّدَه بمعنى آخر كحُجَة على صِحَة المعنى الأول. وذلك كقول المتنبي (٣٥٤ هـ):

مَنْ يَهُنْ يَسْهُلِ الْهَوانُ عَلَيْهِ
ما لِجُرْحٍ بمَيِّتٍ إيلامُ.

اَلاِسْتِطْراد excursus; (istiṭrād)

هو أن يأخذ المتكلم في معنى، وقبل أن يتمه يأخذ في معنى آخر. ويسميه ابن المعتز (٢٩٦ هـ) حُسْنَ الْخُرُوج.

وذلك كقول حسّان بن ثابت (٥٤ هـ):

إن كنتِ كاذبةَ الذي حَدَّثْتِني
فنَجَوْتِ مَنْجَى الحارثِ بنِ هشامِ
ترك الأحبةَ أن يقاتل دُونَهُمْ
ونجا برأس طِمِرَّةٍ ولِجامِ

(الطِّمِرَّة أنثى الطِّمِرّ، وهو الفَرَس الجواد).

فقبل أن يأتي بجواب الشرط استطرد، فأخذ يحكي ما فعله الحارث بن هشام، أو بعبارة أخرى خرج من الغزل إلى هجاء الحارث ابن هشام.

والاستطراد أيضاً digression نوع من تجميل الكلام يتلخص في إدخال مادة لا تتصل بالموضوع إلاَّ اتِّصالاً غير مباشر، وقد تكون وظيفتها الاستعطاف أو إثارة الغضب أو تفنيد حُجَج المعارَضة. والاستطراد قد ينطوي على الاتهام أو النقد والسخرية أو المدح أو إثارة الكِبْرياء أو الوطنية أو أي موضوع آخَر يستطيع أن يزيد اهتمام المستمعين أو أن يُخَفِّف من قَلَقهم.

اَلاِسْتِطْرادُ الْخياليُّ الطَّرِيف whimsy

نوع من شَطَحان الخيال الذي يقصده الأديب في أغلبِ الأحيان بقصد التَّرفيه عن قُرَّائه، وذلك بِجَذْب انتباههم جذباً رقيقاً إلى موضوعات متفرقة لا يربط بينها رابط مَنْطِقي واضح.

وفي مَقامات بديع الزمان الهمذاني (٣٩٣ هجرية) والحريري (٥٢٢ هـ) الكثير من صفات هذا الاستطراد الخَيَالي الطريف، فقصصها شيِّقة، وعِباراتها بليغة، وفيها دَلالة واضحة على أن كاتبها أراد أن يُظهِر، بالإضافة إلى الترفيه والتسلية، براعته في اللغة والأساليب والتنقُّل من موضوع إلى موضوع.

وليس الغرض من ذلك بطبيعة الحال إفادة القارىء بالحصول على حقائق معيَّنة، وإنما القصد من ناحية تسليته، ومن ناحية أخرى إظهار براعة الكاتب. وقد حاول أغلب كُتَّاب المَقال الأدبي الإنجليزي أن يُظهروا هذا الشَّطَحان الخيالي بمظهر الرقة والكِياسة. ومن أشهر من تميز بهذه الصفة الكاتب الحديث روبرت لند Robert Lynd (١٨٧٩ - ١٩٤٩).

اَلاِسْتِعارة metaphor

الاستعارة في البلاغة العربية - كما عرفها السكاكي (٦٢٦ هـ) - هي تشبيه حذف منه المشبه به أو المشبه، ولا بد أن تكون العلاقة بينهما المشابهة دائماً، كما لا بُدَّ من وجود قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبه به أو المشبه. والغرض منها إيضاح الفكرة وإبراز الصورة البلاغية بمظهر جميل يؤثر في العاطفة ويلهب الخيال. فإن ذكر بها المشبه به كانت تصريحية كقول المتنبي (٣٥٤ هـ) في ممدوحه حين قابله وعانقه:

فلم أرَ قبلي من مشى البحرُ نحوَه
ولا رجلا قامت تُعانِقه الأُسْدُ

وإن كان المذكور هو المشبه سميت مَكْنِيَّة كقول المتنبي أيضاً:

المَجْدُ عُوفِيَ إذْ عُوفِيتَ والكَرَمُ
وزالَ عَنْكَ إلى أَعْدائكَ السَّقَمُ

وكل من التصريحية والمكنية أصلية إن كانت في اسم جامد، مِثال ذلك قول المتنبي يصف قَلَماً:

يمجّ ظلاماً في نهار لسانُه
ويفهِم عمن قال ما ليس يسمَع

وتبعية إن كانت في اسم مشتق أو فعل كقولك: «نفسي إلى الحق ظَمْأى». وقد تكون الاستعارة مرشحة إن ذكر فيها بالاضافة إلى القرينة ما يناسب المشبه به، كقوله تعالى: «أُولئك الذين اشْتَرَوُا الضَّلاَلَةَ بالهُدَى فما رَبِحَتْ تِجارتُهُم». وإن ذكر فيها بعد استيفاء القرينة ما يلائم المشبه سميت مُجرَّدة كقول البحتري (٢٨٤ هـ):

يُؤدُّونَ التحيَّةَ مِنْ بعيدٍ
إلى قَمَرٍ مِنَ الإيوان بَادِ

وإن لَمْ يُذْكر فيها لا هذا ولا ذاك سميت مُطْلَقة.

وقد تكون الاستعارة تمثيلية إن جرت في التركيب لا في اللفظ المفرد، ويكون وجه الشبه فيها هيئة منتزعة من عدة أُمور، وذلك كقول المتنبي:

وَمَنْ يَكُ ذا فَمٍ مُرٍّ مَرِيضٍ
يَجِدْ مُرًّا بِهِ الماءَ الزُّلالا

وفي الأدب الانجليزي الاستعارة: مَجاز بَلاغي فيه انتقال معنىً مُجرَّد إلى تعبير مجسَّد عن طريق أن يستبدل بالمجرد التعبير المجسد من غير التجاء إلى أدوات التشبيه أو المقارَنة. وتتميز الاستعارة بأن عناصر التشبيه كلها ليست موجودة في التعبير، ولكنه يجب استخلاصها بوساطة الذهن. وقد عَرَّفَ الناقدُ الإنجليزي ا.ا. ريتشاردز I.A. Richards في كتابه «فلسفة البلاغة» The Philosophy of Rhetoric (١٩٦٣) عناصر الاستعارة على النحو الآتي:ـ

(١) موضوع الاستعارة، أو ما سماه بفَحْواها tenor أي المشبّه.

(٢) ما سماه بحامل المشبه أو مَرْكَبِتِهِ vehicle، ويعني بذلك المشبه به.

فالاستعارة عنده عملية تماثُل بين الفحوى والمَرْكَبة تحت تأثير العنصر الثالث الذي سماه بالأساس ground، وهو العنصر التجريدي الذهني البحت، ويشمل القصد من تركيب الاستعار ووجه الشبه بين العنصرين المذكورين أصلاً، وهو في رأيه أصعب وجه في تحليل الاستعارة الأدبية. وقد قسم علماء البلاغة المحدثون الاستعارة أربعة أقسام:

١ ـ الاستعار المجسمة anthropomorphic، وهي تلك التي تنسب صفات بشرية لما ليس ببشري كقولك: الوديان الضاحكة مثلاً.

٢ ـ الاستعارة المادية concretive وهي تلك التي تضفي صفة مادة على ما هو مجرد، كنور العلم مثلاً.

٣ ـ الاستعارة الباعثة للحياة animistic وهي تلك التي تعطي صفات حيوية لما ليس بحي، كأن تقول: السماء الغاضبة.

٤ ـ الاستعارة النقلية الحسية synaesthetic، وهي تلك التي تنقل المعنى من مجال حسي مُعيَّن إلى مجال حسي آخَر، كان تقول: لون حارٌّ أو عِطْر صارخ.

اَلاِسْتِعارةُ الأَصْلِيَّة

هي التي تجري في الأسماء الجامدة، وقد تكون تصريحية أو مكنية، مثال ذلك قول الْمَعَرِّيّ (٤٤٩ هـ):

فَتًى عشقته البابِلِيّة حِقْبةً
فلم يَشْفِها منه بِرَشْفٍ ولا لَثْمِ

فالمشبه البابلية (الخمر)، والمشبه به الحسناء، والبابلية اسم جامد.

(انظر: الاستعارة).

اَلاِسْتِعارةُ التَّبَعِيَّة

هي التي تجري في المُشْتقّات والأفعال، ومثالها قوله تعالى:

« ولَمّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَب » أي انتهى، فالمشبه « انتهاء الغضب » والمشبه به « السكوت »، ثم اشتق من السكوت سكت بمعنى انتهى. (انظر: الاستعارة).

اَلاِسْتِعارةُ التَّصْرِيحيّة

هي التي ذكر فيها المشبه به وحذف المشبه، مثال ذلك قول المَتَنَبِّي (٣٥٤ هـ):

فلم أرَ قبلي من مشَى البحرُ نحوَهُ
ولا رجلاً قامت تُعانِقُهُ الأُسْدُ

فالمشبه المحذوف (الرجل الكريم)، والمشبه به المذكور (البحر).

(انظر: الاستعارة).

اَلاِسْتِعارةُ التَّمثيليّة

هي التركيب المستعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة المشابَهة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، ومع قَرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، ومثالها قولك: (أنت تَرْقُمُ على الماء) تخاطب به من يسعى في طلب شيء لا ثمرة له. فالمشبه حال من يسعى في طلب المستحيل والمشبه به حال من يرقم على الماء، ووجه الشبه أن كلا منهما يقوم بعمل لا ثمرة له، فكل من المشبه والمشبه به في هذه الاستعارة صورة مُنْتَزَعة من مُتَعَدِّد. (انظر: الاستعارة).

اَلاِسْتِعارةُ الْمُجَرَّدة

هي التي ذكر فيها ما يلائم المشبه بعد استيفاء القَرينة، ومثال ذلك قول البحتري (٢٨٤ هجرية):

يؤدون التحيّة من بعيدٍ
إلى قمر من الإيوانِ بادِ

فـ (قمر) مشبه به، وشخص الممدوح مُشَبَّه، والقرينة (يؤدون التحية). وقوله (من الإيوان باد) ملائم للمشبه. وقد تكون المجردة تصريحية أو مكنية.

(انظر: الاستعارة).

اَلاِسْتِعارةُ الْمُرَشَّحة

هي التي ذكر فيها ما يلائم المشبه به بعد استيفاء القرينة، ومثالها قوله تعالى: « أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلالةَ بالْهُدَى، فما رَبِحَتْ تِجارَتُهُمْ » أي اختاروا الضلالة، فالمشبه به (اشتروا). والمشبه (اختاروا)، والقرينة (الضلالة) وما يلائم المشبه به (فما ربحت تجارتهم). وقد تكون المرشحة تصريحية أو مكنية. (انظر: الاستعارة)

اَلاِسْتِعارة الْمُطْلَقة

هي التي لم يُذْكَرْ فيها ما يلائم المشبه به ولا المشبه، أو ذكر فيها ما يلائم كلا منهما، وذلك كقول زُهَيْر بن أبي سُلْمَى (٦٢٧ م؟):

لَدَى أسدٍ شاكِي السلاحِ مُقَذَّفٍ
له لِبَدٌ أظفارُهُ لم تُقَلَّمِ

فـ (شاكي السلاح مقذف) تجريد لأنه وصف يلائم المشبه، و(له لبد أظفاره لم تقلم) ترشيح لأنه وصف يلائم المشبه به.

(انظر: الاستعارة).

اَلاِسْتِعارةُ الْمَعيبة mixed metaphor

استعارة مكونة من عناصر مختلفة التصوير بحيث لا ينسجم بعضها مع بعض كمن يقول مثلاً: رأيت الأسد في خِضَمِّ المعركة يُرسِل شُواظاً من نار، وكقول بشّار بْن بُرْد (١٦٧ هجرية):

وَجَذَّتْ رِقابَ الوَصْلِ أسيافُ هَجْرِنا
وَقَدَّ لِرِجْلِ البَيْنِ نَعْلَيْنِ مِنْ خَدِّي

وقد علق ابن رَشِيق صاحب العُمْدة على هذا البيت بقوله: « ما أهْجَن رِجلَ البين، ورقابَ الوصلِ وأقبحَ استعارتها! ».

اَلاِسْتِعارةُ الْمَكَنِيّة

هي ما حذف فيها المشبه به مع ذكر شيء من لَوازمِهِ، ومثالها قول المَتَنَبِّي (٣٥٤ هـ):

المجدُ عُوفِيَ إذ عُوفيتَ والكرمُ
وزال عنك إلى أعدائك الألمُ

فـ ـ (المجد) المذكور مشبه والممدوح المحذوف مشبه به، و (عوفي) شيء من لوازمه.

(انظر: الاستعارة).

الاستعانة quotation in verse

هي أن يُضمِّن الشاعر قصيدته بيتاً أو أكثر من شعر غيره.

(أنظر: التضمين والإيداع والرفو).

الاِسْتِعْراض revue

عرض مسرحي يخلو من الحبْكة والقَصَص، ويتألف من التمثيليات الهزلية القصيرة والرَقَصات والأغاني بقصد الترفيه عن الجمهور. وقد يصطبغ الاستعراض بالسخرية أو الهجاء السياسي.

الاِسْتِعْلاء (isti'lā')

هو، في عِلم التَّجْويد، استعلاءُ اللسان إلى أعلى الحَنَك. والأحرف العربية المُسْتَعْلية هي الخاء والصاد والضاد والطاء والظاء والغين والقاف.

الاِسْتِعْمال

(انظر العُرْف اللُّغَويّ).

الاستغاثة call for help

هي، في النحو العربي، نداء من يُفَرِّجُ كُرْبة أو يُنقِذُ من خطَر، مثال ذلك: يـاَللهِّ لِلْمُسْتَضْعَفين، وحرف النداء (يا) لا بد أن يكون مذكوراً، والمستغاث به (لفظ الجلالة هنا) جُرَّ بلام مفتوحة وهو الغالب، والمستغاث له (المستضعفين) جُرَّ بلام مكسورة على الأصل، ومثال ذلك من الشعر قول القائل:

يا لَقومي ويا لأَمثال قَومي
لأُناسٍ عُتُوُّهُم في ازْدِيادِ

وإذا لم يبدأ المستغاث به باللام، فالأغلب أن يُختَم بالألف عوضاً عن اللام، مثال ذلك قول الشاعر:

يا يَزيداً لآمِلٍ نَيْلَ عِزٍّ
وغِنًى بعد فاقةٍ وهَوانِ

وقد يحذف المستغاث به، فتدخل (يا) على المستغاث له، مثال ذلك قول الشاعر:

يا لأُناس أَبَوْا إلا مُثابَرةً
على التَّوَغُّل في بَغْيٍ وعُدْوانِ.

اَلاِسْتِفال (istifāl)

هو في علم التجويد: «انخفاض اللسان عن الحَنَك عند النطق». والأحرف المُسْتَفِلَة هي ما عدا المُسْتَعْلِية.

(انظر: الاستعلاء).

اَلاِسْتِفْهامُ البَلاغِيّ rhetorical question

هو الاستفهام الذي لا يُقصد به السؤال عن أمر وطلب الجواب عنه، وإنما يُقصد به النفي كقول البُحْتُريّ (٢٨٤ هـ):

وما الدَّهْرُ إلا غَمْرَةٌ وانْجلاؤُها
وَشيكاً وإلاَّ ضِيْقَةٌ وانْفِراجُها

أو الإنكار كقول المُتَنَبّي (٣٥٤ هـ):

أتلتمسُ الأعداءُ بَعْدَ الذي رَأَتْ
قِيامَ دَليلٍ أو وُضُوحَ بَيانِ؟

أو التقرير كقول البحتري:

أَلَسْتَ أعَمَّهُم جُوداً وأَزْكا
هُمُ عُوداً وأَمْضاهُمْ حُساما؟

أو التوبيخ كقول شوقي (١٩٣٢):

إلامَ الخُلْفُ بينكُمُ إلاما
وهذي الضَّجَّةُ الكُبْرَى عَلاما؟

أو التعظيم والإجلال كقول المتنبي في الرثاء:

مَنْ لِلْمَحافِلِ والجَحافِلِ والسُّرَى
فَقَدَتْ بِفَقْدِكَ نَيِّراً لا يَطْلُعُ؟

أو التحقير كقوله يهجو كافوراً:

مِـنْ أيَّـةِ الطُّـرْق يـأْتي مِثْلَـكَ الكَـرَمُ
أيْـنَ المحـاجِـمُ يـا كـافـورُ والجَلَـمُ؟

المحاجم: جمع حَجَم، وهو موضع الحِجامة، أو مِحْجَم وهو أداة الحِجامة. والجَلَم: ما يجز به.

وقد يخرج الاستفهام عن معناه الأصلي إلى أغراض بلاغية أخرى كالاستبطاء والتعجب والتسوية والتمني والتشويق.

وفي البلاغة الأوربية يتَّخذ الاستفهامُ البلاغي صوراً مختلفة تسمى بمُصطلَحات يونانية الأصل، فهناك:

١ - الاستفهام البلاغي البَحْثُ الذي يُراد منه إجابة مُعيَّنة erotesis

و٢ - الاستفهام القصير بقصد الإثارة المباشِرة eperotesis

و٣ - الاستفهام مَتْلُوًّا بالرد anthypophora

و٤ - الاستفهام الذي يكُون جوابه بديهياً erotema

و٥ - الاستفهام الذي يُراد به التعبير عن النقمة والاحتجاج pusma

و٦ - الاستفهام المقصود به الاستشارة مع معرفة المستفهم بالجواب symbouleusis

و٧ - الاستفهام الموجَّه إلى حَكَمٍ أو قاضٍ خيالي لِيَحْسِم الأمر. أو المُوجَّه إلى المستمعين طلباً لحُكْمهم anacoenosis.

اَلاسْتِقْراء induction

في المَنطِق: هو الحُكم على الكُلّيّ بما يُوجَد في جزئياته جميعها، وهو الاستقراء الصُّوَري، أو بما يوجد في بعضها وهو الاستقراء القائمُ على التعميم. وعلى الأخير اعتمد المنهج التجريبي، فهو ينتقل من الواقعة إلى القانون، ومما عرف في زمان أو مكان معيَّن إلى ما هو صادق دائماً وفي كل مكان (مج ١١).

اَلاسْتِقْصاء minute investigation

هو - عند ابن أبي الإِصْبَع (٦٥٤ هـ) - «أن يتناول الشاعر معنى فيستقصيَه بمعنى ألا يترك فيه شيئاً»، وَمَثَّلَ بقول البُحْتُري (٢٨٤ هجرية):

كَـالْقِسِيِّ الْمُعَطَّفـاتِ بَـلِ الأسْـ
ـهُـمِ مَبْـرِيَّـةً بَـلِ الأوْتـار

فاختار في تشبيه الإبل بالقسي الأسهمَ والأوتار لما بينها وبين القسي من المشاكلة، وذكره القدامَى من البلغاء باسم «حسنُ الصورة وائتلافُ الألفاظِ بعضِها مع بعض»، وقريب من هذا ما يسميه علماءُ البديع «مُراعاةَ النَّظِير».

(انظر: المشاكلة، ومراعاة النظير).

الاِسْتِلاب alienation

حالة الفرد الذي يكون - نتيجةً لظروف خارجة عن إرادته، اقتصاديةٍ أو دينيةٍ أو سياسيةٍ - قد انقطع عن الانتماء إلى نفسه أو عن الشعور بأنه المُتصرِّف في نفسه، فيُعامَل مُعاملةَ الشيء، بل يصبح عبداً للأشياء، بل عبداً لنفس إنجازات الإنسانية من الاختراعات الآلية والنُّظُم الاجتماعية والأوضاع السياسية التي تثور ضدَّه وتنقلب عليه.

وهذا المفهوم - الذي شاع في الأدب الغربي الحديث، وفي علم الاجتماع وعلم النفس عند تحليل الإنسان العصري - مُستمدٌّ أصلاً من فلسفة هيجل Hegel، ثم تطبيقها عند كارل ماركس Karl Marx وفريدريخ انجلز Friedrich Engels. والاستلاب أهمُّ سِمَةٍ تميز شخصيات فرانز كافكا Franz Kafka في رواياته.

اِسْتِمالةُ النُّفُوس pathos

هي إحدى الطُّرُق الثلاث التي نص عليها أرسطو في كتابه «فن الخطابة» لاستمالة السامعين إلى حجج

الخطيب مستغلاً عواطفهم ومشاعرهم.

اَلاِسْتِنْتَاج inference; conclusion

انتقال الذِّهن من قضية مُسَلَّمٍ بها إلى قضية أو أكثر أو قضايا أُخرى مترتبة عليها، وهو ضربان: مُباشِر، وغير مُباشِـر، ويـدخُـل في غير المبـاشِـر الاستنبـاط والاستقراء (مج ١١).

الإِسْتِهلال protasis

وهو ذلك الجزء التمهيدي في المسرحية اليونـانيـة القديمة الذي تُعْرَض فيه مُلابَسات الحَبْكة قبل المُضِيِّ إلى الحَدَث نفسه.

والإستهلال أيضـاً exordium الجزء الأول مـن الكلام (وخاصة الخُطبة) الذي يقدِّم فيه المتكلِّم جملة مـن الألفـاظ والعبـارات يشير بها إشـارة لطيفـة إلى موضوع الكلام وكيفية التدرج فيه، ويقصـد بـذلـك جذب الانتباه لدى جمهور السامعين.

الاستنطاء (istinṭā')

هو قلب العين نوناً عند قبائل هُذَيْل وقَيْس والأَزْد والأنصار في يَثْرِب مثل (أعطى وأنطى).

الإِسْجالُ بَعْدَ الْمُغالَطة assertion based on a fallacy

عنـد ابن أبي الإِصْبَـع (٦٥٤ هـ) في كتــابــه «تَحْرِير التَّحْبير» أن يقصد الشاعر غرضاً من ممدوح، فيأتي بألفاظ تقرر بلوغه ذلك الغرض، فيسجل عليه بذلك، كأن يشترط لبلوغه ذلك الغرض شرطاً يلزم من وقوعه وقوعُ ذلك الغرض، ثم يقرر وقوع ذلك الشرط مُغالَطَةً، ليقع المشروط، ومثاله قول ابن نُباتة السَّعْديّ (٤٠٥ هـ):

جـاءَ الشِّتـاءُ ومـا عِنْـدِي لِقِـرَّتِـهِ ۰ إلاّ ارْتِعـادِي وَتَصْفِيقِـي بـأَسْنـانِـي
وَإِنْ هَلَكْـتُ فَمَــوْلانــا يُكَفِّنُنِـي ۰ هَبْنِي هَلَكْتُ فَهَبْنِي بَعْضَ أَكْفـانِـي.

الأَسْطُورة legend; myth

(١) قصة خُرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قُوَى الطبيعة في صور كائنـات حيـة ذات شخصيـة ممتـازة وينبني عليها الأدب الشعبي.

(٢) تستخدم في عرض مذهب أو فكرة عرضاً شعرياً قَصَصِيًّا مثل أسطورة الكهـف عنـد أفلاطـون (مج ١٢). والأسطورة بهذين المعنيين سَرْد لا تتفق عناصره مع الحقيقة الملموسة، إلا أنها محاولة لتفسير صعوبة فَهْمِ النظم الكونية كما تبدو للإنسانية إما من الناحية الأخلاقيـة أو مـن النـاحيـة الميتـافيـزيقيـة، فالأسطورة بمثابة تفسير يقوم بـه الإنسـان لأسرار لا يفهمها عِلْماً بأن السَّرْدَ الذي يبتكره قد يُضْفِي عليه الإنسان (وهذا ما يَحْدُث في أغلب الأحيان) قيمة دينية واضحة. فأسـاطير البشر تعطـي عنصراً بشريـاً معقولاً لظواهر الطبيعة عن طريق تجسيد القُوَى غير المفهومة في شكل آلهة أو كائنات خارقة للعادة. وقد تفيد الأسطورة أيضاً بأن تعطي تفسيراً قَصَصِياً شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليومية، فالشعور بعبث جهوده في الدنيا تمثله الأسطورة اليونانية القديمة التي تصور سيزيفوس Sisyphos وهو محكـوم عليـه بدفع صخرة إلى قمة جبل، ثم تتدحرج إلى أسفله، فيُضْطَرُّ إلى دفعها ثانية وهكذا أبَدَ الآبِدين.

وإلى جانب هذه الوظيفة التفسيرية للأسطورة هناك وظائف أخرى منها الوظيفة الأخلاقية التعليميـة مثـل أساطير العِصْيان للأوامـر الإلَهيـة الذي يتسبـب عنـه العقاب، ومنها الوظيفة التعـويضيـة المحـرِّرة لشعـور الإنسان بالنقـص والضعـف، ومثـالها: الأسـاطير التي ترتبط بشخصية بطولية عظمـى تـاريخيـة كـانـت أم خرافية، ومنها كذلك الوظيفـة النفسيـة التي تـرتبـط بأحلام البشر وتصوراته الرمزية لأشياء أو حيـوانـات خُرافية تومىء إلى تجاربه النفسيـة في الحيـاة ومخاوفـه وآماله، وقد استغل الشعراء المحدثون الكثير من هذا النوع في صورهم الشعـريـة. كما أن بعـض المواقـف

الإنسانية كاليُتْم أو الوحدة أو نَشْوة النصر أو ذِلة الهزيمة أو غير ذلك قد تتجسد في شخصية أو قصة أُسطورية يتمثلها خَيال الأديب الفرد أو الخيال الجماعي الذي تعبر عنه المأثورات الشعبية في مجتمعٍ ما.

وقد تُوسِّع في معنى الأُسطورة ليشمل الخرافة أي مجرد القصة الكاذبة التي لا يقبلها العقل، وليشمل أيضاً ذلك التشويه الخيالي لشخصية حقيقية ماثلة في أذهان الناس باطراد من أمثال الساسة ونجوم السينما أو الرياضة، فينسب الناس العاديون لها صفات خارقة للعادة هي في الواقع بمثابة تعويضٍ عَمّا يشعرون به من تفاهة أو ذلة.

والأسطورة عند العرب: سَرْد قَصَصي لا يُمكن إسناده إلى مُؤلِّف معيَّن يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب موادَّ خرافية شعبية أَلِفَهَا الناس مُنْذُ القِدَم. مِثال ذلك قِصَص الزير سالم وعنترة.

أُسْطُورَةُ الْمَلِك آرْثر Arthurian legend

هناك قِصص وقصائد مَلْحَمِية كثيرة شاعت في العصور الوسطى بانجلترا وفرنسا تدور حوادثها حول شخصية أُسطورية سميت بالملك آرثر الذي كان يقود رِفْقَة من الفرسان يتمتعون بأَجَلِّ صِفات المروءة والفُتوَّة. ورغم أنه كان هناك في واقع التاريخ مُحارب بريطاني قاد القبائل البريطانية ضد السكسون إلى النصر خلال اثنتي عَشرةَ معركةً في أواخر القرن الخامس الميلادي، إلا أنه لا يمكن بحال من الأحوال أن نخلط بين الشخصية الأسطورية وهذا القائد التاريخي. وأول أثر أدبي هام لأسطورة الملك آرثر يظهر بشكل واضح في «تاريخ ملوك الانجليز» (حوالى ١١٣٧ م) Historia Regum Britanniae الذي كتبه باللاتينية جفري اوف منمث Geoffrey of Monmouth (حوالى ١١٠٠ - ١١٥٥ م) حيث يشار فيه إلى الملك آرثر بأنه كان ملكاً عظيماً في بريطانيا استطاع أن يقود فرسانه الى فَتْح مُعظم الدول بغرب اوربا. ولكن ابن أخيه الفارس موردرد Mordred قاد انقلاباً ضده اثناء تغيُّبه في الحرب. فعاد الملك لإخماد التمرُّد وقتل موردرد بجوار مدينة ونشستر، غير أنه هو بدوره جُرِح جُرْحاً قاتِلاً، فحُمِل بعد ذلك إلى فردوس أسطوري هو جزيرة أفالون Avalon. وقد استغل الشاعر النورماندي ويس Wace هذه القصة فاقتبسها في قصيدة مَلْحَمية سماها «رواية بروتس» Le roman de Brut (حوالى ١١٥٤ م) والمعروف أن بروتس في الأساطير البريطانية القديمة هو المؤسِّس الأول لبريطانيا والجَدُّ الأعلى لملوكها. وتوسع ويس فيما اقتبسه بأن أضاف عناصر جديدة للقصة منها: المائدة المستديرة التي كان يجلِس اليها الفرسان من غير تفرقِة في الرُّتبة، والملكة جوينيفير Guinevere والفارسان جاوين Gawain وكي Kay وغير ذلك من العناصر القصصية الجديدة.

ولا شك أن رواية الملك آرثر وفرسانه ازدهرت على يد الشاعر الفرنسي كريتيان دي تروا Chrétien de Troyes الذي كتب خمس مَلاحِمَ بين (١١٦٥ و١١٨١ م) في موضوع الملك آرثر وفرسانه، وقد أضاف إليها عنصراً جديداً هاماً هو قصة «الكأس المقدسة The Holy Grail or Graal» ذلك الوعاء المقدس الذي كان الحصول عليه هو الهدف لمآثر الفرسان. وقد اتَّصلتْ بقصص الملك آرثر وفرسانه موضوعاتٌ ثلاثة في آداب العصور الوسطى بغرب أوربا: الحب الرفيع (الذي يمكن أن تكون له صلة بالهوى العُذْري عند العرب)، وأسطورة تريستان وإيزولدى Tristan and Isolde المأخوذة من الأساطير الكلتية، وظهور النَّزعة القومية البُطولية، وذلك خاصةً في بدء عصر النهضة بانجلترا حينما اعتُبِر الملك آرثر وفرسانه رمزاً للعظَمة البريطانية. ويرجع هذا التيار القومي إلى أوائل القرن الثالث عشر في «تاريخ بروتس» Brut الذي كتبه لايامون Layamon عن تاريخ ملوك الإنجليز من عهد بروتس حتى أواخر القرن السابع الميلادي. ويمكن اعتباره أول

نص أدبي باللغة الإنجليزية يحكي قصة الملك آرثر وغيره من الملوك الإنجليز من أمثال لير Lear (الذي اتخذه شكسبير موضوعاً لإحدى مآسيه الشهيرة). كما عُولجت أسطورة آرثر، بُغيَةَ تقوية الروح القومية الإنجليزية، في المَلْحَمة المسماة «موت آرثر» Morte Arthur (١٣٦٠ م) وملحمة «الفارس جاوين والفارس الأخضر» Sir Gawain and the Green Knight (حوالى ١٣٧٥ م) والقصة البطولية النثرية المسماة «موت آرثر» Le Morte Darthur (١٤٦٩ م) التي كتبها السير توماس مالوري Sir Thomas Malory، ثم ملحمة «ملكة الجان» The Faerie Queene (١٥٩٠ إلى ١٥٩٦ م) التي كتبها ادمند سبنسر Edmund Spenser. وقد لعبت الأسطورة الآرثرية دوراً هاماً في شِعر بعض الشعراء الانجليز في أواخر القرن التاسع عشر من أمثال تنسون Tennyson ووليام موريس William Morris وسونبرن Swinburne. أما في فرنسا فقد اختفت الأسطورة بعد أوائل عصر النهضة، ولم تستمر في ألمانيا إلا مُقترِنةً اقتراناً وثيقاً بأسطورة «الجرال المقدس». ويُلاحَظ أن التيار القَصَصي الألماني كان يجمع بين قِصص آرثر وتريستان وايزولدي والكأس المقدسة وذلك خاصةً في قصيدة فولفرام فون ايشنباخ Wolfram von Eschenbach الملحمية التي ألّفَها في أوائل القرن الثالث عشر. وقد استوحى ريتشارد ڤاجنر Richard Wagner موضوعات أوبراته الشهيرة في أواخر القرن التاسع عشر من هذه الملحمة. وهناك تيار آخر للأسطورة الآرثرية هو ذلك الذي يوجد في مجموعة الأساطير الشعبية القديمة التي كانت تُتَناقَلُ مُشافَهَةً بين شعراء ويلز في بريطانيا بلغتهم القومية، وقد جمعتها في منتصف القرن التاسع عشر الليدي شارلوت جست Charlotte Guest وترجمتها إلى اللغة الإنجليزية تحت عنوان «المابينوجيون» The Mabinogion (١٨٣٨ - ١٨٤٩ م).

اَلإسْقاط — elision

حذف صوت أو أكثر بقصد تحويل مقطعين إلى مقطع واحد لضرورة شعرية أو لتسهيل النطق، كإسقاط حركة همزة الوصل في العربية. مثال ذلك: «والّذي»، «والبيت».

اَلإسْقَاطُ الْبَدْئِيّ — aphaeresis

حَذْف مَقطع أو حَرْف في بداية الكلمة كحذف وَاوِ الأمر من «وَثِقَ» فتقول: ثِقْ.

الأَسْلُوب — style

هو بوجه عام: طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كِتابةً، وهذا هو المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يَعْنِي القَلَم. وفي كُتُب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يُعتبر إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت عِلْم الخَطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المُناسبة لمُقْتَضَى الحال elocutio. وتكلّم عنه أرسطو في الكِتاب الثالث من بحثه في الخَطابة، ثم تعرض له كونتليانوس Quintilianus في الكتاب الثامن من بحثه في نُظُم الخَطابة. وقد ورث علماء اللغة الأوربيونَ في العصور الوسطى بعض مفاهيمها في تقسيماتهم للأساليب الممكنة في الكتابة، وقرروا انقسام الأسلوب ثلاثة أقسام: البسيط أو الوطيء Humilis stylus والوسيط Mediocrus stylus والسامي أو الوقور Gravis stylus، واعتبروا أعمال الشاعر فرجيل نماذج للأقسام الثلاثة: فالرَّعائيّات Bucolica نموذج للوَطِيء والزراعيات Georgica نموذج للوسيط والإنيادة Aeneis نموذج للسامي أو الوقور. وقد رسموا بهذه المناسبة ما سمَّوْه بعَجَلة فرجيل رمزاً للأقسام الثلاثة، وكانت عبارةً عن سبع دوائر متحددة المركز ومنقسمة إلى ثلاثة قطاعات كل منها يرمز إلى أحد أقسام الأسلوب، والدوائر ترمز إلى المنزلة الاجتماعية، فأسماء الشخصيات، فالحيوانات الخاصة بها، فالأدوات المميزة

لها، فأنواع السَّكَن، ثم أنواع النبات الخاصة بها. وقد اعتبرت عجلة فرجيل بمثابة مِفْتاح لاختيار الكلمات والعبارات المناسبة حتى أواخر القرن الثامن عشر، وطبقت على جميع أجناس الأدب من شعر ومسرحية وما إلى ذلك.

وهناك اتجاه مكمل توارثه الأدباء الأوربيون من المفهوم القديم للأسلوب، وهو التفرقة بين مضمون الكلام وطريقة التعبير عنه أو صيغته، فاعتبرت اللغة أو التعبير بمثابة ثوب للمعنى والأسلوب بمثابة طِراز هذا الثوب. وفي أواخر القرن الثامن عشر، مع بدء انتشار الحركة الرومانتيكية في أوربا، أخذ الأدباء ينظرون إلى الأسلوب بوصفه جزءاً لا يتجزأ من طبيعة المؤلِّف نفسه.

وهذا هو معنى القول المنسوب إلى عالِم الطبيعة الفرنسي بوفون Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (١٧٠٧ - ١٧٨٨) بأن الأسلوب هو الإنسان نفسه.

وفي الوقت الحديث أصبح الأسلوب موضوعاً من الموضوعات التي يعالجها علماء اللغة عامة، وعلماء الأسلوب خاصة، فيعتبرونه بِمَنْزِلَة تعبير عن الاختيار الذي يقوم به مؤلِّف النص من مجموعة محددة من الألفاظ والعبارات والتركيبات الموجودة في اللغة مِن قَبْلُ والمَعَدَّة للاستعمال. فيقابل الأسلوب بهذا المعنى الاختيار من بين عدة برامج لفظية شبيهة بالبرامج الخطية الخاصة بالحاسب الآلي، فيمكن بذلك تحديد السِّمات الأسلوبية لنصٍّ ما مِنْ خِلال تحليل مظاهره اللفظية والنَّحْوية والدَّلالية، كما يمكن تحليلها من خلال تحليل العَلاقة القائمة في مدلول الكلام بين المتكلِّم والمستمع أو القارىء والأشياء أو المعاني التي تواضع الناس على أن الكلام رمز لها. والاتجاه اليوم إلى تقسيم الأسلوب من حيث دلالته إلى أسلوب بياني ممثل وأسلوب مَجازي رمزي وأسلوب متعدِّد المعاني والأشكال. وهناك تقسيم آخر إلى أُسلوب وجداني وأسلوب تقويمي وأسلوب الكلام الذي ينطوي على الاحتمال أو الحَسْم.

وفي الأدب العربي اختلفت تعريفات الأسلوب باختلاف العصور، وآخِر التعريفات تعريف المرحومين علي الجارم ومصطفى أمين في كتابهما: «البلاغة الواضحة»، وهو: المعنى المَصُوغ في ألفاظ مؤلَّفة على صورة تكون أقْرَبَ لِنَيْلِ الغرض المقصود من الكلام وأفْعَلَ في نفوس سامعيه. وقسَّماه إلى أُسلوب علمي، ويتَّسِم بالمَنْطِق والوضوح وعدم استعماله المجازات والمحسِّنات، وأسلوب أدبي ويمتاز بالخَيَال الرائع والتصوير الدقيق وتلمُّس أوْجُه الشبه البعيدة بين الأشياء، وإلباس المعنى ثوبَ المحسوس وإظهار المحسوس في صورة المعنوي. وأُسلوب خَطابي، ويمتاز بقوة الحُجَّة والتكرار واستعمال المُترادِفات وضرب الأمثال. (انظر: الطراز).

اَلأُسْلُوبُ الأَدَبِيّ literary style

هو الأسلوب الجميل ذو الخيال الرائع والتصوير الدقيق الذي يظهر المَعْنَوِيَّ في صورة المَحْسُوس والمحسوس في صورة المعنوي.

أُسْلُوبُ التَّهكُّم antiphrasis

أن تعبِّر بعبارة قاصِداً ضدَّ معناها للتهكُّم مثل قوله تعالى: «ذُقْ إنَّكَ أنْتَ العزيز الكريم» (مج ٩).

اَلأُسْلُوبُ الْجَدِيدُ الْعَذْب dolce stil nuovo

ترجمة عِبارة استعملها «دانتي» Dante في «المطهر» Purgatorio (البيتْ السابع والخمسين من النشيد الرابع والعشرين) ليصِفَ بها موضوع شعره الذي كان يتميز بتعقيد الصور والرمزية مِن جهة، وباعتبار الحب الدنيوي وسيلةً للحب الإلّهي من جهة أخرى.

وهذا النوع الجديد من الشعر مُستمَدٌّ من أغاني «التروبادور» Troubadours التي كانت تُنْظَم لمتعة

الأشراف في العصور الوسطى.

أَسْلُوبُ الحَكِيم (انظر: القول بالموجب).

اَلأَسْلُوبُ الْخَطابِيّ oratorical style

هو ذلك الأسلوب الذي يمتاز بقوة المعاني والألفاظ ورَصانة الحُجَج، كما يمتاز بالجمال والوضوح وكثرة المَترادِفات والتكرار. ومما يزيد التأثير في نفوس السامعين نَبَراتُ صوت الخطِيب وحسنُ إلقائه.

(انظر: الأسلوب)

اَلأَسْلُوبُ الْعَامِّيّ colloquialism

أ ـ هو الطريقة التي يُفصح بها الإنسان عمّا في ضميره بكلمات لا تتمشّى مع قواعد اللغة، وذلك كما يفعل الأديب محمود تيمور في بعض قِصَصه ورواياته.

ب ـ هو نفس العبارات التي لا تتمشّى مع قواعد اللغة.

أَسْلُوبُ الْعِبارَةِ الشِّعْرِيّة poetic diction

المُصطلح العربي ترجمة لمصطلح انجليزي بدأ يتَّخِذ أهمية خاصة في أوائل القرن التاسع عشر بانجلترا بعد أن ثار الشعراء الرومانتيكيون على العِبارات الشِّعرية المُتكلَّفة التي كان يتميز بها شعراء القرن الثامن عشر، إلا أن فكرة اقتران الشعر بأسلوب خاص في العبارة يرجع إلى أرسطو الذي عالج هذا الموضوع في كتابه «فن الشعر» (الفصل ١٩ الى آخِر الفصل ٢٢). وقد بدأ أرسطو الفصل الثاني والعشرين بما يأتي: «وجودة العبارة (أي العِبارة الشِّعرية) في أن تكون واضحة غير مُبتذَلة. فالعِبارة المؤلَّفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العِبارات، ولكنها مبتذلة... أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي تَستخدم ألفاظاً غير مألوفة. وأعني بالألفاظ غير المألوفة: الغريب والمستعار والممدود وكل ما بَعُدَ عن الاستعمال. ولكن العبارة التي تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة، فمَلْؤُها بالاستعارات يجعل منها لُغزاً، ومَلْؤُها بالغريب يجعل منها رَطانة، فإن حقيقة اللغز هي قول أمور واقعة مع التأليف بينها على وجه يجعلها مستحيلة، وليس يمكن ذلك بالتركيب العادي للألفاظ ولكنه يمكن بالاستعارة...» (ترجمة الدكتور شكري محمد عياد).

ومن آثار نظرية أرسطو هذه في الشعر الإنجليزي الاهتمام بأسلوب خاص في الشعر منذ عصر النهضة يُلتزَم فيه الغريب والبليغ والنادر من الكلام. ومع إحياء الاهتمام باللغات الكلاسيكية وآدابها في أواخر القرن السابع عشر أخذ أُسلوب الشعر يتميز باستعمال المَجازات والكِنايات التي اتُّخِذت من نماذج قديمة من الشعر اليوناني واللاتيني، كما أن الاهتمام بالبلاغة وحسن التعبير كان يبدو وكأنه يسمو فوق التعبير الصادق عن العاطفة والانفعال. هذا هو على الأقل ما كان يظنُّه الشعراء الرومانتيكيون في ثورتهم على أساليب أسلافهم، ومن أهم وثائق هذه الثورة مقدمة وردزورث Wordsworth للطبعة الثانية (١٨٠٠) من ديوانه (الذي اشترك فيه أيضاً كولردج S.T. Coleridge بقصيدة واحدة طويلة) المسمى «القِصَص الشِّعرية الغنائية» Lyrical Ballads. وتتلخص أفكار وردزورث في هذه المُقدِّمة بإيمانه بأن الأسلوب الطبيعي خَيْرٌ من التكلُّف، وهو ذلك الأُسلوب الذي يعبِّر تعبيراً صادقاً عن الوِجْدان، في حين أن التكلُّف يشمل كل التعبيرات والتراكيب التي يستعيرها الشاعر من غيره من الشعراء أو من كتب البلاغة المعروفة. وأهم ما قاله وردزورث في هذا الصدد: «لا يوجَد، ولا يمكن أن يوجَد، أي فرق جوهري بين لغة النَّثْر ولغة النَّظْم»، وذلك لأن الشاعر في رأيه ليس سوى إنسان يخاطب غيره من البشر، لذلك يتحتم عليه استعمال أُسلوب يتألف، على حدِّ قوله، من «انتقاء للُّغة التي يستعملها البَشَر حقيقةً». وقد علق كولردج في سيرته الأدبية» Biographia Literaria (١٨١٧) على آراء وردزورث (في الفصول ١٤ ـ ٢٢) بحُجَج تنم عن مَيْل فيه إلى مَنْح الشاعر الحقَّ المُطْلَق في ابتداع أُسلوب شِعْرِيٍّ يتأثَّر بطبيعة خياله الخاصِّ على أن يتم

ذلك في حدود تلك القواعد العامة التي تعين الطبيعة العامة للغة وشروط استعمالها.

أما الآداب الحديثة الأخرى، فقد دار فيها مِثْل هذا الجَدَل: ففي الأدب الفرنسي مثلاً نجد الشعراء منذ عصر النهضة يهتمون اهتماماً خاصاً بالغاً بمُساعَدات علوم البلاغة في حُسْن التعبير. على أن السِّمَة المميِّزة للشعر الفرنسي في القرن السابع عشر هي سمو المعاني في ثوب من العبارات الوقورة المحكمة السَّبْك التي لا تستسلم لطوفان الخيال وتراكُم المَجازات والتركيبات البلاغية. فالاقتصاد والأناقة في التعبير هما ما يميز الشِّعر الفرنسي منذ ذلك الوقت حتى ثورة ڤيكتور هوجو Victor Hugo التي أرسى قواعدها في مقدمته الشهيرة لمسرحيته «كروmويل» «Preface de «Cromwell» (١٨٢٧). فقد قرر هوجو أن ميدان الشِّعر هو الحقيقة كلها لا مُجرَّد ما فيها من جَمال وحُسْن تنسيق وسُمُوِّ مَعانٍ، الأمر الذي جعله ينادي بأن كل القيود المنظمة للتعبير الشعري تزال في سبيل اختيار لغة تعبِّر عن شدة الانفعال من غير اهتمام بالتقاليد السابقة.

وفي أواخر القرن التاسع عشر عاد الشعراء الفرنسيون (وخاصة أعضاء المدرسة البرناسية والرمزية منهم) إلى الالتزام بالتعبير المُحْكَم البليغ.

وفي الأدب العربي الحديث يُمكن اعتبار «اللغة الشاعرة» لعباس محمود العقاد خَيْرَ موضع لمناقشة أسلوب العِبارة الشعرية في الأدب العربي.

اَلأَسْلُوبُ الْعِلْمِيّ scientific style

هو الأسلوب الواضح المنطقي البعيد عن الخَيال الشعري وذلك كالأساليب التي تُكْتَبُ بها الكتبُ العلمية.

(انظر: الأسلوب).

اَلأَسْلُوبُ الْمُتَكَلَّف mannerism

هو الأسلوب الذي يضحى فيه بالمعنى في سبيل العناية بالألفاظ والحشو بالمحسنات البديعية ومثال ذلك الأدب العربي في العصور التالية لسقوط بغداد (٦٥٦ هجرية) وشاع هذا المُصطلح عند مؤرخي الفنون ليصف أُسلوباً فنياً اَزْدَهَرَ فيما بين عصر النهضة وما سمي بعصر «الباروك». ويرجع هذا المُصطلح إلى المؤرِّخ الناقد الفني الإيطالي جورجيو ڤاساري Giorgio Vasari (١٥١١ - ١٥٧٤ م) الذي استعمله ليعبر به عن قدرة الفنان في الجمع بين عناصر جميلة في وحدة جميلة الانسجام. ولم يَعْنِ التكلف بمعناه المستهجن إلا في أواخر القرن الثامن عشر حينما استعمل لنقد الأسلوب الفني الذي شاع بين عهد ميكلانجلو Michelangelo وعهد روبنس Rubens في أساليب فنانين من أمثال: تنتورتو Tintoretto وتشيليني Cellini والجريكو El Greco.

وإذا طبقنا هذا المُصطلح على الأدب الأوربي شمل جون ليلي John Lyly (١٥٥٤ - ١٦٠٦ م) في إنجلترا، وأنطونيو دي جيڤارا Antonio de Guevara (١٤٨٠؟ - ١٥٤٥ م) في إسبانيا. وقد ذكر فيلسوف الفن الأمريكي وايلي سيفر Wylie Sypher في كتابه «مراحل أربع لأسلوب عصر النهضة» (١٩٥٥ م) Four Stages of Renaissance Style أن شعر الشعراء الميتافيزيقيين بإنجلترا في القرن السابع عشر، وأن مأساة «هاملت» لشكسبير، يتميزان بذلك القلق والتوتر الداخلي اللذين تتميز بهما فنون العمارة والنحت في أواخر عصر النهضة وأوائل القرن السابع عشر بأوربا بكل ما فيها من غلو وتعقيد وتوتر كامل.

اَلأَسْلُوبُ الْمُمَيِّز idiom

الطريقة الخاصة في تأليف عمل فني معيَّن يتميز به مؤلِّفه دون غيره، فيُقال مثلاً: الأسلوب المميِّز لباخ في الموسيقى أو روفائيل في التصوير.

أَسْلُوبُ الْمُوَلَّدِين style of post-classical men of letters

هو أسلوب العباسيين الذي يحافظ على مادة اللغة

ومُقوِّماتها التصريفية والنحوية، ويلائم بينها وبين حياتهم المتحضِّرة، فهو يخلو من ألفاظ العامة المُبْتَذَلة، كما أنه يتجرد من ألفاظ البَدْو الحُوشِيّة، وتَشيع فيه الألفاظ المنتخبة مع العذوبة والرشاقة أو الجزالة والرَّصانة، وابن المُقَفَّع (١٤٢ هـ؟) من أوائل من ثَبَّتوا الأسلوب الكتابي العباسي المُوَلَّد الذي يقوم على الوضوح، وأن تَشِفَّ الألفاظُ عن معانيها، وتخلوَ من كل غريب وَحْشِيّ ومُبْتَذَل عامي، كل ذلك مع الإيجاز، وبَشّار (١٦٧ هـ) من رُوّاد هذا الأسلوب، وفيه يقول ابن المُعْتَزّ (٢٩٦ هـ): «كان شعره أنقى من الراحة، وأصفى من الزُّجاجة، وأَسْلَسَ على اللسان من الماء العَذْب».

أُسْلُوبُ النَّثْر prose style

أهمُّ ما يميز أُسلوب النثر عامة هو مُطابَقة الكلام لُمقتضَى الحال، والمقصود بالحال هنا إما الوصف أو السَّرْد أو الشرح لفكرة مجردة. وهذه هي الأشكال التي يُصاغ فيها النثر عادةً. وقيل إن أهم ما يميز أسلوب النثر عدم نُبُوِّ الكلمات المُستعمَلة فيه، بحيث لو استعمل غيرها في موضعها لأَخَلَّ بالمعنى.

وقد اعتقد الكاتب الروائي الفرنسي جوستاف فلوبير Gustave Flaubert أنه يوجد لكل معنى «اللفظ الأصوب» le mot juste، وأن واجب الناثر هو اكتشافه دون غيره.

وعند العرب يُراد بالنثر في الأدب النثر الفني، وهو الذي يخضع لقوانين مُعيَّنة كأن يحتوي أفكاراً مُنظَّمة تنظيماً حَسَناً ومعروضة في أُسلوب جذَّاب حَسَن الصِّياغة جَيِّدِ السَّبْك جارياً على قواعد النَّحْو والصَّرْف. وقد يظهر النثر الفني في صورة خَطابة أو رسالة أو قصة أو مُناظَرة أو تاريخ أدبي. فأما الخَطابة فلا بُدَّ فيها أن يكون الخطيب قوي الحجة، وأن يتبع في إقناع السامعين طريقة الشرح والبسط والعرض لجزئيات الموضوع، ثم التدليل عليها، كما ينبغي أن يتخير من الأساليب ما يثير عواطف جمهوره ويستميله إلى ما يدعو إليه.

أما الرسالة فقد وُضِعَتْ قوانين تُبيِّن طرائق الخِطاب فيها وتحدِّد فواتحها وخواتمها، وقد كانت الرسالة في صدر الإسلام مثلاً تبدأ بالبَسْمَلَة، فالحَمْدَلَة، فعبارة «أما بعد»، ثم ذكر الموضوع. وتختم بالآية الكريمة (والسلام على من اتَّبَع الهُدَى) إن كانت إنذاراً أو تحذيراً.

ومن القِصَص المَقاماتُ، وهي حكايات قصيرة يقصد فيها الكاتب إلى التأنُّق في العبارة وإظهار البراعة في اللغة والأدب. وأما المناظَرة، فلا بُدَّ فيها من قوة الحُجَّة، ووضوح العبارة، وتحديد الفكرة، وصياغة الألفاظ المساوية لها تماماً. وأما التاريخ فالذي يعتبر منه أدباً ذلك الذي يتخلَّله التقرير والنقد والنَّظَر، مع صياغة كل ذلك صياغة جيدة.

الأُسْلُوبُ اليُوفَوِيّ euphuism

أسلوب مشحون بألوان البديع (نسبةً إلى قصة Euphues للكاتب الإنجليزي جون للي John Lyly (سنة ١٥٧٩) في العصر الإليصاباتي.

وأقرب مِثال في الأدب العربي لمثل هذا الأسلوب، «مقامات الحريري» (٥١٠ هـ؟).

اسْمُ الآلة instrumental noun

هو أحد المشتقات من الفعل أو المصدر على خلاف في ذلك، وهو اسم للوَسيلة التي يتم بها الحَدَث، وله من الفعل الثلاثي المُتَعَدِّي صِيَغ ثلاث:

(١) مِفْعال، مثل مِفتاح ومِنْشار،

(٢) ومِفْعَل، مثل مِبْضَع، ومِخْرَز،

(٣) ومِفْعَلة، مثل مِكْنَسة، ومِمْحاة (أصلها مِمْحَوَة).

وقد يأتي اسم الآلة جامداً مثل: فَأْس، قَلَم، سِكّين، كما قد يأتي مُشْتَقّاً على غير الأوزان الثلاثة

المتقدمة، مثل مُشْط .

(انظر: المشتقات) .

اسْمُ التَّفْضِيل — the name of superiority

(انظر: أفعل التفضيل)

الاسْمُ الْجامد — noun incapable of growth

هو ما لم يُؤْخَذْ من غيره، وهو نوعان:

(١) اسم ذات concrete noun; substantive، وهو ما دَلَّ على شيء غير مَوْصُوف بصِفة، مثل: رجل، إنسان، غُصْن.

(٢) اسم معنى abstract noun ، وهو ما دل على معنى مُجرَّد، مثل عَدْل، نَزاهة، حُكْم.

اسْمُ الزَّمان — noun of time

هو أحد المشتقات من الفعل أو من المصدر على خلاف في ذلك وهو اسم لزمان وقوع الحدث، وهو من الثلاثي على وزن مَفْعَل إن كان معتل اللام مطلقاً مثل مَرْعَى (لزمان الرَّعْي)، وعلى وزن مَفْعِل إن كان صحيح اللام مكسور العين في المضارع مثل مَعْرِض (لزمان العَرْض)، أو كان صحيح اللام معتل الفاء بالواو، مثل مَوْعِد (لزمان الوعد). ومن غير الثلاثي على وزن اسْم الْمَفْعُول، مثل مُجْتَمَع (لزمان الاجتماع). (انظر: اسم المفعول).

اسْمُ الصَّوْت — onomatopoeia

هو، عند النُّحاة من العرب، كل لفظ حُكِيَ به صوت، أو صُوِّت به لزَجْر، أو دُعاء، أو تَعَجُّب، أو تَوَجُّع، أو تَحَسُّر، مثال ذلك: صَهِيل الفرس، هَدِيل الحمام، ونَقِيق الضِّفْدَع. (المعجم الوسيط).

اسْمُ الْفاعِل — active participle

هو صفة تُشْتَقُّ من الفعل المَبْنِي لِلْمَعلُوم المُتَصَرِّف للدلالة على من وقع منه الفعل، وهو من الثلاثي على وزن (فاعِل)، ومثاله: قائم وفاتح، فإن كان فعله ناقصاً حذفت ياؤه من اسم الفاعل في حالتي الرفع والجر إن كان مُنَوَّناً، مثل قاضٍ، وغازٍ (انظر الناقص).

ويُصاغُ من غير الثلاثي على وزن مُضارِعه مع إبدال حرف المُضارَعة ميماً مَضْمُومةً وكَسْرِ ما قبل الآخِر، مثال أكْرَمَ ويُكْرِمُ ومُكْرِم، وتَعاوَنَ ويَتَعاوَنُ ومُتَعاون.

الاسْمُ الْمَبْنِي — indeclinable noun

هو ما لا يتغير آخره بتغير العوامل الداخلة عليه، ومثاله: هذا حديث شيق، واستمعت إلى هذا الحديث، ورأيت هذا الرجل من قبلُ. والأسماء المبنية في اللغة العربية هي: الضَّمائر، وأسماء الاسْتِفْهام، وأسماء الشَّرْط، وأسماء الإشارة، والأسماء المَوْصُولة، وأسماء الأفْعال، وبعض الظروف (حيثُ ـ أمسِ ـ الآنَ).

(ارجع إليها في ترتيبها الهجائي).

اسْمُ الْمَرّة — nomen vicis

هو المصدر الذي يدل على حدوث الفعل مَرّةً واحدةً، وهو من الثلاثي على وزن فَعْلة، مثال ذلك سَجْدة من سَجَدَ، ويصاغ من غير الثلاثي بزيادة تاء على مَصْدَرِه القِياسِيّ أو بزيادة لفظ (واحدة) إن كان المصدر القياسي مختوماً بالتاء، مثال ذلك: اِنْدَفَعَ انْدِفاعةً، واسْتَغاثَ اسْتِغاثةً واحدةً.

الاسْمُ الْمُسْتَعار

nom-de-plume; pseudonym

هو اسم للكاتب غير اسمه الحقيقي يُوَقِّع به على مؤلَّف ما لأغراض مختلفة منها: تبين مدى إقبال القراء على قراءته من غير تأثُّر بشخصيته، أو خشيةُ مواجهة الرأي العام، أو لأنه يشغل مركزاً لا يتناسب مع نوع معين من التأليف، إلى غير ذلك من الأغراض. والمثل الحي في الأدب العربي الحديث اسم «أدونيس» الذي اتخذه الشاعر اللبناني علي أحمد سعيد، واسم «بنت الشاطىء» الذي اتخذته الكاتبة والعالمة المصرية الدكتورة

عائشة عبد الرحمن .

الاسْمُ الْمُشْتَقّ — derivative noun

هو ما أخذ من غيره، ودَلَّ على شيءٍ موصوفٍ بصِفة، مثل: عادِل (صفة)، مَنْصُور (صِفة)، جَميل (صفة).

اِسْمُ الْمَصْدَر — quasi-infinitive noun

هو ما دل على الحدث، وحُذِفَ منه بعضُ حروف فِعْلِه من غير تَعْويض كوُضُوء وتَوَضَّأ، وعَطاء وأَعْطَى. والفرق بينه وبين المصدر أن المصدر إذا حذف منه بعض حروف فعله فلا بُدَّ من التعويض كعِدة مَصْدَر وَعَد فإن التاء عوض عن الواو المحذوفة.

اَلاِسْمُ الْمُعْرَب — declinable noun

هو ما يتغير آخره بدخول العوامل عليه، وهو لا يحده حصر في اللغة العربية، ومثاله: أقبل الربيعُ، وما أجملَ الربيعَ، وفي الربيعِ تتفتحُ الأزهارُ.

اِسْمُ الْمَفْعُول — passive participle

اسم مشتق من المصدر أو من الفعل المُتَصَرِّف المَبْنِي لِلْمَجْهُول للدلالة على من وقع عليه الفعل.

ويُصاغُ من الثُّلاثِيّ على وزن مَفْعُول مثل مَفْهُوم من فُهِمَ ومَعْقُول من عُقِلَ، وهذا العمل مَرْغُوب فيه من رُغِبَ فيه (إن كان الفعل لازماً)، ومَقُول، ومَسِير إليه، (إن كان الفعل أَجْوَفَ من قِيلَ وسِيرَ إليه)، ومَطْوِيّ (إن كان الفعل ناقصاً من طُوِيَ)

(انظر: الفعل اللازم، والأجوف، والناقص، والمبني للمجهول).

ويُصاغُ اسم المفعول من غير الثلاثي على وزن مُضارعه المَبْنِي للمَجْهُول مع إبدال حرف المُضارع ميماً مضمومة وفَتْح ما قبل الآخِر، مثال ذلك يُذاكَرُ ومُذاكَر.

اِسْمُ الْمَكان — noun of place

هو أحد المشتقات من الفعل أو من المصدر على خلاف في ذلك، وهو اسم لمكان وقوع الحدث، وهو على وزن مَفْعَل إن كان معتلَّ اللام مطلقاً مثل مَرْعَى (لمكان الرعي)، وعلى مَفْعِل إن كان صحيحَ اللام مكسورَ العين في المُضارِع مثال ذلك مَعْرِض (لمكان العرض)، أو كان صحيحَ اللام معتلَّ الفاء بالواو، مثل موعد (لمكان الوعد). ومن غير الثلاثي: على وزن اسم المفعول، مثل مُسْتَشْفَى (لمكان الاستشفاء). (انظر: اسم المفعول).

اِسْمُ الْمَوْقع — place-name

الاسم الذي يتميز به مكان جغرافي من الحَضَر أو الرِّيف كالقاهرة ودمشق و حمص و إرْبد. وكثيراً ما تجمع أسماء المواقع في مُعْجَم جغرافي كمعجم البلدان لياقوت (٦٢٦ هجرية).

اِسْمُ الْهَيْئة — noun of manner

هو المصدر الذي يدل على هيئة حدوث الفعل وصورته، ويصاغ من الثُّلاثِيّ على وزن فِعْلة، ومثاله، جَلَسَ جِلْسَةَ العُظَماء. إلا إذا كان المصدرُ الأصليُّ مختوماً بالتاء فإنه يجب في هذه الحالة وصفُ اسم الهيئة بلَفْظ واحِدة أو ما يُماثِلُها، ومثال ذلك نَشَدَ الضَّالّة نِشْدة واحِدةً أو طَوِيلةً. ولا يُصاغُ اسم الهيئة من غير الثلاثي.

أَسْماءُ الإشارة — demonstrative pronouns

هي التي يُشارُ بها إلى مُسَمًّى حِسِّيّ (هذا البستانُ جميل التنسيق) أو مَعْنَوِيّ (تطربني هذه الخِلال). وأسماء الإشارة هي: هذا، هذه، هذان، هاتان، هؤلاء، ويشار بها إلى المُسَمَّى القَرِيب. وذاكَ، وذاكِ، وذاكُما، وذاكُم، وذاكُنَّ، ويشار بها إلى المسمى المُتَوَسِّط بين القريب والبعيد.

وذَلِكَ، وتِلْكَ، وذَلِكُما، وذَلِكُمْ، وذَلِكُنّ، ويُشارُ بها إلى المسمى البعيد، وهُنا أو هَهُنا ويشار بها إلى المكان القريب، وهُناك للمتوسط، وهُنالِكَ للبعيد.

أَسْماءُ الأَفْعال — verbal nouns

هي أسماء للأفعال من حيثُ دلالتُها على المعنى

الموضوعة له، ومنها ما هو للأمر كآمِين بمعنى اسْتَجِبْ، وصَهْ بمعنى اُسْكُتْ، وعَلَيْكَ بمعنى الزَمْ. ومنها ما هو للمضارع كوَيْ بمعنى أَعْجَبُ كما في قوله تعالى: «وَيْ كأنه لا يُفْلِح الكافِرون» أي أعجب من عدم فلاح الكافرين. ومنها ما هو للماضي كهَيْهَات بمعنى بَعُدَ كقول جَرِير (١١٠ أو ١١٤ هـ):

فهيهات هيهات العقيقُ ومن به
وهَيْهات خِلٌّ بِالْعَقِيق نُواصِلُه.

اَلأَسْماءُ الْخَمْسَة the five nouns

هي: أب، وأخ، وحَم، وفَم، وذُو. وهذه الأسماء ترفع بالواو، وتنصب بالألف، وتجر بالياء، وذلك بشرطين:

١ - أن تكون مُضافة ٢ - وأن تكون مضافة إلى غيرِ ياء المتَكَلِّم، ومثال ذلك: أقبل أَبوكَ، ورأيتُ أباكَ اليوم، وذهبت إلى أبيك بالأمس، وهكذا البقية، غير أن «فَم» عند إضافتها تفارقها الميم، فيقال: فُوكَ، وفاكَ، وفِيك. كما يشترط: في إعراب هذه الأسماء، بالشكل المذكور ألا تكون مُثَنّاة ولا مَجْمُوعة جَمْعَ مذكر سالم، وإلا أَعْرِبَتْ إعراب المثنى وجمع المذكر السالم (انظر: المثنى، وجمع المذكر السالم)، وألا تكون مُصَغَّرة، فإن كانت كذلك أعربت بالحركات، فتقول: عاد أُبَيٌّ، وشاهدت أُبَيًّا. ومررت بأُبَيٍّ، وهكذا.

أَسْماءُ الذَّوِين nouns beginning with dhū

هم الملوك الذين تبدأ أسماؤهم بذُو. وسبب شهرة أبي نُواس (١٩٥ هـ؟) بهذه الكُنْية أن خلفا الأحمر (١٨٠ هـ تقريباً) كان له وَلاء باليمن، وكان من أشد الناس ميلاً إلى أبي نُواس، فقال له تَكَنَّ بأسماء الذوين، ثم أحصَى أسماءهم، فقال: ذو جَدَن، وذو يَزَن، وذو نُواس، فاختار ذا نُواس، فَكَنّاه بها.

اَلأَسْماءُ الْمَوْصُولة relative pronouns

وهي نوعان:

١ - مُخْتَصّة بالدلالة على شيء مُعَيَّن كالمُفْرَد أو المُثَنَّى أو الجَمْع مُذَكَّراً أو مُؤَنَّثاً، وهي: الَّذِي، الَّتِي، اَللَّذَان، اَللَّتان، اَللَّائِي أو اللَّاتِي. فالذي للمفرد المذكر عاقلاً أو غير عاقل، والتي للمفردة عاقلة أو غير عاقلة، واللذان مثنى الذي في حالة الرفع، واللَّذَيْن في حالتي النصب والجر. واللتان مثنى التي في حالة الرفع، واللَّتَيْن في حالتي النصب والجر. والذين جمع الذي في جميع الحالات. واللائي أو اللاتي جمع التي في جميع الحالات.

ب - مُشْتَرَكة في الدلالة على شيء معين بحيث يمكن أن تدل على المُفْرَد أو المُثَنَّى أو الجَمْع مُذَكَّراً كان أو مؤنَّثاً، وهي: مَنْ (للعاقل)، وما (لغير العاقل) وألْ (للعاقل وغيره)، ومثالها قول الفَرَزْدَق (١١٠ أو ١١٤ هجرية):

ما أَنْتَ بِالْحَكَمِ التُرْضَى حُكُومَتُهُ
ولا الأصيلِ ولا ذي الرأي والجَدَلِ

أي الذي ترضى حكومته. وذُو (للعاقل وغيره)، ومثالها قول بجير بن غنمة (جاهلي):

وإن مَولايَ ذُو يُعَيِّرُني

أي الذي يعيرني: وذا (للعاقل وغيره) ومثالها قول الشاعر:

ألاَ تَسْألان الْمَرْءَ ماذا يُحاوِلُ.

وقول أُمَيّة بن أبي الصَّلْت (جاهلي):

ألا إنّ قَلْبي لَدَى الظّاعِنِينَا
حَزِينٌ فَمَنْ ذا يُعَزِّي الْحَزِينَا

وأَيّ، ومثالها قوله تعالى: «ثم لَنَنْزِعَنَّ مِنْ كُلِّ شِيعةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ على الرحمن عِتِيّا» أي الذين هم اشد...، ومثالها من الشعر قول غَسّان بن وَعْلَة (مخضرم):

إذا ما لَقِيتَ بني مالِكٍ
فَسَلِّمْ على أَيُّهُمْ أَفْضَلُ.

أي الذين هم أفضل. ولا بد لكل اسم موصول من صلة وعائد.

(انظر: صلة الموصول).

اَلإِسْماعِيلِيّة Isma'ili sect

هي فِرْقة من الشِّيعة الإماميّة تُنْسَبُ إلى إسْماعِيل بن جَعْفَر الصَّادِق (١٤٨ هـ). وأتْباعُه يعتقدون أنه هو الإمامُ السّابع برغم أنه مات في حياة أبيه، لأنه الابْنُ الأكْبَر لجعفر الصادق، ولذلك يُسَمَّوْنَ بالسَّبْعِيّة أي الذين يعتقدون في سبعة أئِمّة: علي، فالحَسَن، فالحُسَيْن، فعلي زَيْن العابِدِين، فمحمد الباقِر، فجعفر الصادق، فإسماعيل.

(انظر: الاثنا عشرية).

اَلاسْمِيّة nominalism

(١) نظرية تقول بأن الكليات لا وجود لها في الواقع ولا في الذهن، وإنما هي مجرد ألفاظ أو أسماء تدل على عدد غير محدود من الأشياء.

(٢) تقابل الواقعية والتصورية، وتعبر هذه القسمة الثلاثية عن مشكلة الكليات التي شغلت المدرسيين.

(٣) الاسمية العلمية: اتجاه يذهب إلى أن النظريات والقوانين العلمية ليست إلا صِيَغاً يُتواضَع عليها (مج ١٢).

أسواقُ الأَدَب literary fairs

هي الأماكن التي كان يَعْرِض فيها الشعراء قصائدهم على حَكَم لِيُبْدِيَ رأيه فيها ويضفي عليها ما تستحق من تقدير. وأشهرها عُكاظ، موضع بين نخلة والطائف والمِرْبَد في البصرة.

(انظر: عكاظ، والمربد).

اَلإِشارة (انظر: الإيجاز).

اَلإِشارة، اَلْعلامة sign

هذا مفهوم أساسي في كل دراسة علمية للغة إلا أنه عَصِيٌّ جداً على التعريف، وخاصة أن الاتجاهات الحديثة في علم اللغة تميل إلى اعتبار الإشارة مفهوماً عاماً يخرج عن كونه مجرد إشارة لفظية أو معنوية. والتعريفات التقليدية للإشارة تصف ذلك المفهوم من غير أن تُعرِّفه تعريفاً واضحاً، فهي تدور حول اعتبار الإشارة عَلاقة على حد قول المناطقة (relatio) بين شيئين متصلين بعضهما ببعض، الأمر الذي يجعل دَلالتها تنحصر في نوعية تلك العَلاقة. أما علماء اللغة المحْدَثون فقد استمدوا نظريتهم في الإشارة وتعريفها من تلك الدراسة الأساسية في علم اللغة التي اضْطَلَع بها فقيه اللغة السويسري فردينانـد دي سوسور Ferdinand de Saussure في كتابه «دراسة في علم اللغويات العام» Cours de linguistique générale (١٩١٦)، حيث عرَّف الإشارة بأنها كُنْهٌ أو ماهِية قابلة للإدراك بالنسبة لمجموعة محددة من مستعمليها، وأنها في حد ذاتها ناقصة المعنى تماماً إذا أدركها أحد من غير هذه المجموعة. وقد وصف دي سوسور ذلك العُنصر القابل للإدراك في الإشارة بأنه الدَّالّ signifiant، كما وصف ذلك العنصر الغائب عن الإشارة نفسها والذي تشير إليه بأنه الفَحْوَى أو المؤدَّى signifié. أما العَلاقة القائمة بين العنصرين فقد سماها بالمدلول signification. وقد ألَحَّ على ضرورة التمييز بين الإشارة signe والرمز symbole وبين المدلول والاستحضار الذهني représentation الذي إن هو إلا مثول صورة ذِهْنِية في عَقْل مُستعمِل الإشارة. وهناك تمييز آخَر أبْرَزَه دي سوسور هو التمييز بين الإشارات والأعراض symptômes التي اعتبرها إشارات طبيعية. وقد لعبت نظرية الإشارة دوراً كبيراً في النقد الأدبي الغربي الحديث وخاصة لدى النقاد ا. ا. رتشاردز I.A. Richards وتلميذه وليم امبسون William Empson الإنجليزيين والأمريكي كينيث برك Kenneth Burke والفرنسي رولان بارت Roland Barthes.

اَلإِشْباع padding for rhyme's sake, (ishba')

ذكر ابن الأَثِير (٦٣٧ هـ) في كتابه «المَثَل السّائِر» نقلاً عن أبي العلاء محمد بن غانم المعروف

بالغانِميّ أن الإشباع هو «أن يأتي الشاعر بالبيت، فيعلق القافية على آخر أجزائه، ولا يكاد يفعل ذلك إلا حُذّاق الشعراء، وذلك أن الشاعر إذا كان بارعاً جلب بقدرته وذكائه وفطنته إلى البيت، وقد تمت معانيه واستغنى عن الزيادة فيه، قافيةً متممة لأعاريضه ووزنه، فجعلها نعتاً للمذكور، كقول ذي الرُّمّة (١١٧ هـ):

قِفِ العِيسَ في أطلال مَيّةَ فاسْأَلِ
رُسوماً كأخْلاقِ الرِّداءِ المُسَلْسَلِ.

فقد تم المعنى قبل كلمة (المسلسل) وصفاً للرداء، وإنما أتى بها الشاعر للتقفية واستقامة الوزن. وهذا لا يختلف - كما رأى ابن الأثير - عن التبليغ، فالتبليغ والإشباع اسمان لنوع واحد.

والإشباع، في العَرُوض العربي، حركةُ الدَّخيل. (انظر: الدخيل)

اَلاِشْتِراكُ اللَّفْظِيّ، تَعَدُّد المَعاني لِلَّفظِ الواحِد. polysemy

حالُ اللّفظ المستعمل في لغة من اللّغات بمَعانٍ متعدِّدة في وقت واحِد أو في أوقات مُتباعِدة. وقد يَرْجعُ هذا اللّفظ إلى أصل لغوي واحِد أو إلى أكثر من أصل. فمثال الذي يرجع إلى أصل واحد لَفْظ (الهِجْرِس)، فهو في الحِجاز بمعنى القِرْد، وعند تَميم بمعنى الثَّعْلب. ومِثاله أيضاً لفظ (اللَّيْث) فمن معانيه الأسد، وضَرْبٌ من العنكبوت، واللسن البليغ. على أنه من المُحتمَل أن يكون أحد هذه المعاني هو الأصيل في اللغة ثم تغير ونُسي عند قبيلة وظلَّ مُحتفظاً به لدى قبيلة أخرى لظروف نجهلها.

ومِثال الذي يرجع إلى أكثر من أصْل لَفْظ (دَسْت)، فهو في الفارسية بمعنى اليد والقوة، وفي العربية اللِّباس، وصَدْر المجلس، ومَنْصِب الوزارة، والغلبة في الشِّطْرَنْج ونحوه والمعاني الثلاثة الأخيرة تُشعر بمعنى السُّلطة والقوة وهو المعنى المقصود من اللفظ الفارسي، وأغلب الظن أن العرب استعارت لَفْظ (دَسْت) من الفارسية ثم طَوَّروا معناه حتى شمل جميع المعاني المتقدمة. وخاصة أن هذا اللفظ ليس له اشتقاق لغوي في المعاجم العربية. ومن الغريب أن لفظ (يد) العربي يُستعمل مَجازاً بمعنى القوة، قال تعالى: ﴿والسماء بنيناها بأَيْدٍ﴾ (الآية) أي بقوة. ومِثال الذي يَرجع إلى أكثر من أصل في الإنجليزية لفظ race، فهو بمعنى سِباق من أصل جرماني، وبمعنى جِنْس من أصل لاتيني. وأما عوامل تعدُّد المعاني لِلَفْظ واحِد فهي:

١ - الاستعمال المجازي، فعبارة (كثير الرَّماد) لها معنى حقيقي وآخَر مَجازيّ وهو الكَرَم.

٢ - أخطاء النشء، فقد يستعملون الألفاظ بمعنًى جديد لا وجود له في أصل اللغة.

٣ - تغيُّر المعنى الأصلي في لهجة قبيلة واحتفاظ أخرى به لظروف نجهلها كما في مِثالَيْ (الهِجْرِس واللَّيْث).

٤ - إستعارة اللغات بعضها من بعض ألفاظاً مُتَّحِدَةَ الصورة مُختلِفَةَ المعنى كما في مِثالَيْ (دَسْت و race) السابقَيْن.

٥ - تغيُّر الظروف الاجتماعية وتقدُّم الحياة العقلية، ففي العربية كان يُقصد بالصلاة مُجرَّد الدُّعاء، وبالزكاة النماء، وبالحَجّ القَصْد، ثم قُصِد بها بعد ظهور الإسلام المعاني الشرعية المعروفة، وكذلك الحال في جميع المصطلَحات الفنية والعلمية بعد تطور العلوم والفنون إلى ما نراه اليوم. (للاستزادة من هذا البحث انظر «في اللهجات العربية» للدكتور إبراهيم أنيس).

اَلاِشْتِراكُ المُضِل، اَلمُشَكِّك equivocation

١ - استعمال الكلمة أو العبارة التي تحتمل معاني مختلفة بقصد الإيهام والتشكيك.

٢ - في المنطق القديم:

اللفظ الكلي الذي يصدق على أفراده بنِسَبٍ مُتفاوتة كالوجود بالنسبة لواجب الوجود وبالنسبة للمُمْكِن (مج ٩).

اَلاِشْتِراكيّة socialism

هي نظرية سياسية واقتصادية توجب أن تكون وسائل الإنتاج والتوزيع والتبادل مملوكة للشعب، كما توجب أن تتكافأ الفُرَص أمام كل الناس في تنمية مَواهبهم، وأن تكون ثروة المجتمع موزَّعة توزيعاً عادلاً.

وهناك نوعان من المذاهب الاشتراكية السائدة اليوم:

أولاً ـ المذاهب التي تَصِف نفسها باعتناق الاشتراكية العلمية، وهي التي تستمد أُسُسَها النظرية من كارل ماركس وتابعيه، وهذه هي الاشتراكية كما تفهمها الأحزاب الشيوعية في العالم. وتتلخص نظريتها في حتمية الصراع الطبقي، ووجوب انتصار الطبقة العاملة وقبضها على زمام الحكم بطريق ثوري.

ثانياً ـ الاشتراكية الديموقراطية، وهي تلك التي تدين بها الأحزاب التي تسمّي نفسها اشتراكية أو ديموقراطية اجتماعية. وتختلف عن الأولى في أنها لا تستند إلى الماركسية في كل شيء، وفي أنها ترى أن قيام النظام الاشتراكي يمكن أن يتم من غير طريق العنف أي بالإقناع السلمي، وبالتدرج في التشريع الاجتماعي.

وفي الأدب لَعِبَ مُصطلَح الاشتراكية دوراً كبيراً منذ أوائل القرن التاسع عشر في أوربا:

فاستُعمِل أول ما استُعمِل لوصف نظرية سان سيمون Claude-Henri de Saint-Simon (١٧٦٠ - ١٨٢٥) في إعادة تنظيم المجتمع على أساس مَنْطِقِيّ تَعاوُنِيّ، كما أُطلِق على أي عمل أدبي يتناول موضوع العدالة الاجتماعية وضرورة إصلاح حال الفقراء، فروايات جورج صاند George Sand مثلاً وُصِفَت بأنها اشتراكية برغم أنها لا تدعو إلى نظام سياسي وإن عَبَّرَتْ عن ثورة أخلاقية ضد واقع حال الفلاحين بفرنسا في منتصف القرن التاسع عشر.

اَلاِشْتغال syntactical regimen

هو، في النحو العربي، أن يتقدمَ اسم، ويتأخَر عنه عامل مشغولٌ عن الاسم المتقدم بالعمل في ضميره أو في مُلابسه مع صَلاحِيته للعمل في الاسم المتقدم، مثال ذلك المهذبَ أكْرِمْهُ، فأكرم اشتغل بالعمل في ضمير المهذب عن العمل في لفظ المهذب مع صلاحيته لنَصْبِ هذا اللفظ. ويسمى المهذب في هذه الحالة مَنْصُوباً على الاِشْتِغال. ومثال العامل المشغول بمُلابِس الاسم المتقدم المهذبَ أكرم أباه، فقد اشتغل العامل (أكرم) بمُلابِس الاسم المتقدم وهو المضاف إلى ضميره (أبا). ويُقَدَّرُ للاسم المتقدم في المثالين عامل من جنس العامل المذكور فيهما، فيقال أكرم المهذب وأكرم أبا المهذب، مع حذف هذا العامل وُجُوباً. على أنه قد يُرْفَعُ الاسم المتقدم على الابتداء فيقال (فريد زاملته في الدراسة)، ففريد مبتدأ وجملة زاملته خبر.

(للاستزادة من هذا البحث، انظر: النحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين، ولغة الإعْراب للدكتور بدير متولي حميد، وشرح الأشموني على ألفية ابن مالك).

اَلاِشْتِقاق، تَصْرِيفُ الْكَلِمات derivation

أصل الكلمة وطُرُق الاشتقاق منها.

اَلاِشْتِقاقُ الاِرْتِجاعِيّ back formation

تكوين كلمة يُخَيَّل للإنسان أنها أصلية من كلمة أخرى يُظَنُّ أنها مُشتقَّة من الأولى وإن لم تَكُنْ كذلك فعلاً. وهذا ما يُنكره لُغَوِيّو العرب ونُحاتُهم، فهم يقولون بأن الاشتقاق لا يكون إلا من المصْدَر أو من الفعل، على خلاف بين البصريين والكوفيين، ولا يعترفون بأن اسم الفاعل مثلاً يُمكِن أن يظهر في الوجود قبل وجود المصْدَر أو الفعل.

اَلاِشْتِقاقُ الأَصْغَر

هو كما أوضحه ابنُ جِنّي (٣٩٢ هـ) في باب «الاِشْتِقاقِ الأَكْبَر» من كتابه «الخَصائِص» (٢ - ١٣٣) بقوله «فالصَّغِيرُ هو ما في أيدي الناس

وكتبهم، كأن تأخذ أصلاً من الأصول فتَتَقَرّاهُ فتجمع بين معانيه، وان اختلفت صِيَغُهُ ومَبانِيهِ، وذلك كتركيب (س ل م) فإنك تأخذ منه معنى السلام في تصريفه، نحو سَلِمَ ويَسْلَمُ وسَالِم وسَلْمان وسَلْمَى والسَّلامة، والسَّلِيم: اللَّدِيغ، أطلق عليه تفاؤلاً بالسلامة، وعلى ذلك بقيّةُ الباب إذا تأولته ... فهذا هو الاشتقاق الأصغر...». وهذا يتفق مع ما يذكره علماء الصرف في «المشتقات». (انظر: المشتقات)

اَلاِشْتِقاقُ الأَكْبَر

هو كما بينه ابن جنّي (٣٩٢ هـ) في باب «الاِشْتِقاق الأكْبَر» من كتابه «الخَصائِص» (٢ - ١٢٣) بقوله: «وأما الاشتقاق الأكبر فهو أن تأخذ أصلاً من الأصول الثُّلاثيّة، فتعقدَ عليه وعلى تَقاليبه الستة معنى واحداً، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك عليه رُدَّ بلُطْفِ الصَّنعة والتأويل إليه، كما يفعل الاشتقاقيون ذلك في التركيب الواحد...» ويضرب لذلك مثلاً في كتاب الخصائص (١ - ٥)؛ فيقول: «إن معنى (ق و ل) أين وُجِدَت وكَيْفَ وقعت، من تقدم بعض حروفها على بعض. وتأخره عنه، إنما للخُفُوف (وهو الارتحال بسرعة) والحركة. وجهات تراكيبها الستُّ مستعملةٌ كُلُّها، لم يُهْمَل شيء منها، وهي: (ق و ل)، (ق ل و)، (و ق ل)، (و ل ق)، (ل ق و)، (ل و ق)».

اَلإِشْراق illumination

انبعاث نور من العالم غير المحسوس إلى الذهن تَتِمُّ به المعرفة (مج ١١).

اَلأَشْعارُ الْمُحْكَمة well-contrived poetry

يقسم ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه «عِيار الشعر» الشعرَ قسمين بقوله: «فمن الاشعار أشعار محكمة مُتْقَنة أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نُقِضَتْ وجعلت نثراً لم تبطل جودةُ معانيها، ولم تَفْقِدْ جزالةَ ألفاظها، ومنها أشعار مُمَوَّهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حصلت وَانْتُقِدَتْ بُهْرِجَتْ معانيها، وزُيِّفَتْ ألفاظُها، ومُجَّتْ حلاوتُها ولم يصلح نقضها لبناء يُسْتَأنَفُ منها، فبعضها كالصور المُشَيَّدة والأبنية الوثيقة الباقية على مر الدهور، وبعضها كالخيام المُوتَدة التي تزعزعها الرياح، وتُوهِيها الأمطار، ويسرع إليها البِلَى».

ويمثل للأشعار المحكمة بقصيدة زُهَير (٥٣٠ - ٦٢٧ م؟) التي منها:

سَئِمْتُ تَكاليفَ الْحَياةِ وَمَنْ يَعِشْ ... ثَمانِينَ حَوْلاً لا أبالكَ يَسْأَمِ
رَأَيْتُ الْمَنايا خَبْطَ عَشْواءَ مَنْ تُصِبْ ... تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

ويمثل للكلام الغث المستكره بقول الفَرَزْدَق (١١٠ أو ١١٤ هـ):

وما مِثْلُه في الناس إلا مُمَلَّكاً ... أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقارِبُهْ

أي ليس مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكاً أبوه أبو أمه، ففيه من التعقيد ما فيه.

اَلاِشْمام a sound between those of ḍamma and kasra

هو، في عِلْم التَّجْوِيد، الوقفُ بالسكون مع الرمز إلى الحركة بالشَّفَتَيْن، وذلك كالوقف على «فَقِير» من قوله تعالى «رَبِّ إِنِّي لِما أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِير» بالسكون مع استدارة الشفتين رمزاً إلى ضم الراء في حالة الوَصْل. وفي النحو، هو ياءُ المدّ المُمالة نحوَ الضم، وذلك كنطق بعض العرب للفعل المبني للمجهول في مثل قِيلَ وبِيعَ.

اَلأَصالة authenticity; originality

التميز بالجودة والابتكار وهي في الأسلوب أو المعنى: أن يكون الأسلوب، أو المعنى متميزاً، لم يسبق إليه قائلة، فقول الأخطل (٩٠ هـ) مثلاً:

حتـــى اذا أخـذ الزجـاج أكفّنـــا
نفحـتْ فـــأدرك ريحَهـا المزكـومُ

ليس بأصيل لأن الأعشى (أول ظهور الإسلام) قد سبقه إليه بقوله:

مـــن خمر عـــانـــة قـــد أتـــى لختـــانها
حـــولٌ تُفـــضّ غَمامـــة المزكـــوم

وتنطبق عادةً على الثقافات التي لم تتخلّلْها عناصرُ أجنبية (الثقافات البُدائيّة).

أصْحابُ السُّمْط السَّبْع poets of the seven precious and long poems

عند أبي عُبَيْدة (٢١١ هـ؟) هم امْرُؤُ الْقَيْس، وزُهَيْر، والنّابغة، والأَعْشَى، ولَبيد، وعَمْرو بن كُلْثوم، وطَرَفة، وأسقط عَنْتَرة والحارث بن حِلِّزة. غير أن ابن سلاّم (٢٣٢ هجرية) وضع طرفة في الطبقة الرابعة من الشعراء لقلة ما يُرْوَى من شعره.

والسُّمط أو المُذَهَّبات أو المعَلّقات أو المقَلَّدات أو المسَمَّطات هي سبع قصائد طويلة جيدة تُخُيِّرَتْ من الشعر الجاهلي، وكتبت بماء الذهب. والسُّمْط جمع سَمْطاء، وهي القصيدة المُسَمَّطة، ويقصد بها هنا المعلقة. والمعلقات لم تُعَلّق بالكعبة، كما زعم بعضُ المتأخرين، وإنما هي من العِلْق بمعنى النَّفيس. وهي سبع عند حمّاد الراوية (١٥٦ هـ) لامرىء القيس وزهير وطرفة ولبيد وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وعنترة. وعند المُفضَّل الضَّبِّيّ سبع أيضاً إلا أنه أسقط الحارث بن حلزة وعنترة وأثبت مكانهما الأعشى والنابغة. ونجدها في شرح التَّبْريزيّ (٥٠٢ هـ) عشرا مُضيفا عَبيد بْنَ الأبْرَص إلى الروايتين.

اَلإِصْراف (isrāf)

هو، في العَرُوض العربي، اختلافُ حركة الرَّوِيّ من فتح إلى ضم أو كسر كقول الشاعر:

أَرَيْتُكَ إن مَنَعْتَ كلامَ يَحْيَى
أَتَمْنَعُني على يَحْيَى البكـــاءَ
ففي طَرْفي على يَحْيَى سُهادٌ
وفي قَلْبـــي على يحيى البَلاءُ

وهو أحد عيوب القافية.

(انظر: الروي، الإِقْواء).

اَلاِصْطِلاح، اَلْعُرْف، اَلْمُواضَعة convention

ما تواضع عليه الأدباء وجمهورهم من أساليب وصِيَغ أدبية. مِثال ذلك: ما تَعارفَ عليه الناس في التأليف المسرحي، أو بكاء الأطلال أو الغَزَل في مُستَهلِّ القصائد العربية.

أَصْلُ الْمُشْتَقّات origin of derivatives

هو المَصْدر عند البَصْريين، ولعلهم تأثروا في ذلك باللغات الآرية، فالفارسية مثلاً تشتق من المصدر الفارسي (نِوِشْتَنْ ـ الكتابة) (نِوِشْتِه ـ المكتوب)، ويؤيد ذلك أن سِيبَوَيْه (١٨٠ هـ)، وهو من أصل فارسي، إمامُ البصريين. أما الكوفيون فيقولون بأن أصل المشتقات الفعل، فوعد مثلاً أصل لواعد وموعود وموعد الخ...

أَصْلِي original

صِفة تُطلق على النَّصِّ الذي تُنسخ منه نُسَخٌ أو يُتَّخَذُ أساساً للترجمة إلى لغة أخرى، كما تُطلق أيضاً على الطبعة الأولى لأثر أدبي ما.

اَلإِصْمات (انظر: الذّلاقة).

اَلأَصْمَعِيات (Asma'iyyāt)

هي مجموعة مشهورة من الشعر القديم كالمُفَضَّلِيّات في الدقة والثقة، رواها الأَصْمَعِي (٢١٣ أو ٢١٦ هـ)، وقد كان واسع العلم بالجاهلية وأشعارها وأخبارها، ورُوِيَت عنه دواوينُ كثيرة أشهرها: دواوين امرىء القَيْس، والنّابغة، وزُهَيْر، وطَرَفة، وعَنْتَرة، وعَلْقَمة بن عَبَدة الفَحْل. وقد بلغ عدد قصائدها ومقطوعاتها المنشورة اثنتين وتسعين، موزعة على واحد وسبعين شاعراً منهم نحوُ أربعين جاهلياً.

الأصوات الأسلية: (انظر: أصوات الصفير).

اَلأصْواتُ الحَلْقِيّة guttural letters

هـي أصـوات الغين والخاء والعين والحاء والهاء والهمزة.

اَلأصْواتُ الشَّجَرِيّة orificial letters

هي أصوات وسط الحَنَك كـالجيم الكثيرة التَّعْطِيش والشين، ويسميها بعض المُحْدَثِين الأصوات الغاريّة.

اَلأصْواتُ الشَّفَوِيّة labials

هي أصوات الباء والميم والفاء.

أصْواتُ الصَّفِير sibilants

وأحرفها في عِلْم التَّجْوِيـد الصـادُ والسين والزاي وتسمى الأصوات الأَسَلِيّة نِسْبة إلى الأسَلة وهي طَرَف اللسان.

الأَصْواتُ الطَّبَقِيّة (انظر: الأصوات اللهوية).

الأصوات الْعادِيّة (أنظر: الأصوات الشجرية).

اَلأَصْواتُ اللَّثَوِيّة gingival letters

هي نِسْبة إلى اللَّثـة، وهـي أصـوات الذال والثـاء والظاء، وهي كما وصفها سيبويه (١٨٠ هجرية) (مما بين طَرَف اللسان وأطراف الثَّنايا)، فلا تقوم اللثة بأي دَوْرٍ فيها، ومع ذلك أطْلَقَ عليها القدماءُ هذه التَّسْمِية.

اَلأَصْواتُ اللَّهَوِيّة uvular letters

نسبة إلى اللَّهاة، وهي حروف أقصى الفم كالقاف والكاف والجيم غير المُعَطَّشة، وتسمى أحياناً بالأصوات الطَّبَقِيّة.

اَلأَصْواتُ النِّطْعِيّة ante-palatal letters

نِسْبَةً إلى النِّطْعِ، وهو أقـرب جـزء مـن الحَنَـك الأعلى إلى أُصُول الثَّنايا، وأحرفها الدال والطاء والتاء عند القُدَماء، وهي في الحقيقة أصوات أَسْنانِيّة لَثَوِيّة.

أُصُولُ الْمَسْرَحِيّة، عِلْمُ الْمَسْرَحِيّة dramaturgy

فن التأليف المسرحي وتمثيل المسرحيات.

أُصُولُ النَّظْم versification

القواعد التي يجب مُراعاتها عند إنشاء الشعر من العَرُوض وغيره.

أَصِيل original

صِفة لعبت دوراً مهماً في تاريخ النقد الأدبي بأوربا منذ منتصف القرن السابع عشر، وأصلها يرجع إلى لغة التصوير الفني حيث كان يميز بين الصورة الأصلية، وهي تلك التي تصور موضوعاً من الطبيعة لأول مرة، وبين نسخة هذه الصورة التي كـانـت بمثـابـة محاكـاة لمحاكاة الطبيعة.

وفي النقد الأدبي كان الأدب الأصيل هو ذلك الذي يحاكي الطبيعة أو الحياة في أثر أدبي كما كانت الحال بالنسبة للكاتب الروائي وبالنسبة أيضاً لمؤلِّفي الملاحـم الأولى والمسرحيات الإغريقية القديمة. أما من يحاكي غيره من الكتاب فليس بأصيل. وقـد اختلـط مفهـوم الابتكار بالأصالة إذْ إنَّ الابتكار في تأصيله اللاتيني كان يعني الإيجاد inventio أي إيجاد موضوع أدبي من ملاحظة الطبيعة، ولكن الأصالة بـدأت تنفصـل عـن الإيجاد بهذا المعنـى حينما احتـار النقـاد أمـام إدخـال الخوارق في الأثـر الأدبي الأصيـل (مثـل شخصيـة كاليبان Caliban)، في مسرحية شكسبير «العاصفة» «The Tempest»، والمعروف أن مثل هذه الخوارق لا يمكن إيجادها في الحياة، لذلك أصبحت الأصالة تشمل معنيين: ملاحظة الطبيعة كما هي مع تسجيل ما فيها، وابتكار خوارق من محض خيال الأديب.

الإضافة pure annexation

هي، عند النحاة من العرب، إسناد اسم إلى آخر، بتنزيل الثاني من الأول منزلة التنوين، أو ما يقوم مقامه في تمام الاسم. والأول يسمى مُضافاً والثاني مُضافاً إليه، وهو مجرور بالمضاف عند سيبـويـه والجمهـور. والإضافة قسمان: مَحْضة وغير محضة.

أ ـ فالمحضة، هي ما كان المضاف فيها وصفاً

(اسم فاعِل أو اسم مَفْعُول أو صفة مُشَبَّهة) عاملاً في المضاف إليه، مثال ذلك: قارِىء الكتابِ، ومُعْطِي الجائزةِ، وحَسَنُ الصوتِ. وتسمى الإضافة لَفْظِيّة، وهي لا تفيد تعريف المضاف بالمضاف إليه المعرفة بإجْماع النُّحاة، ودليل ذلك قوله تعالى: «هَدْياً بالِغَ الكعبة»، ويجوز فيها دخول (ال) على المضاف في المواضع الآتية:ـ

١ ـ أن تكون (ال) في المضاف إليه مثل قول الفرزدق (١١٠ أو ١١٤ هـ):

أبأنا بها قَتْلَى وما في دمائها
شفاءٌ وهُنَّ الشّافِياتُ الحوائِمِ

٢ ـ أن يكون المضاف إليه مضافاً لما فيه (ال) كقول الشاعر:

لقد ظفر الزوارُ أقْفِيةِ العِدَى
بما جاوز الآمالَ ملْ أسرِ والقتلِ

أي من الأسر على لغة أهل اليمن.

٣ ـ أن يكون المضاف إليه مضافاً إلى ضمير ما فيه (ال)، مثال ذلك قول الشاعر:

الود أنتِ المستحقةُ صفوِهِ
مني وإن لم أرجُ منكِ نَوالاَ

٤ ـ أن يكون المضاف مثنى أو جمع مذكر سالماً، مثال ذلك قول الشاعر:

إن يَغْنَيا عني المستوطِنا عَدْنِ
فإنني لست يوماً عنهما بِغَنِي

وقول الآخر:

ليس الأخلاءُ بالمُصْغِي مَسامِعِهِمْ
إلى الوُشاة ولو كانوا ذوي رَحِمِ

ب ـ وأما غير المحضة، فهي التي لا يكون فيها المضاف وصفاً عاملاً في المضاف إليه، وتسمى الإضافة مَعْنَوِيّة، وتفيد تعريف المضاف بالمضاف إليه المعرفة مثل كلامُ الأستاذِ مفهوم، أو تخصيصه به إن كان نكرة مثل هذه رسالةُ سلامٍ.

(للاستزادة من هذا البحث انظر: شرح الأشْمُونِيّ لألفية ابن مالك، ولغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد، والنحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين).

اَلإضافةُ اللّفْظِيّة (انظر: الإضافة).

الإضافةُ المَعْنَوِيّة (انظر: الإضافة).

الأضْداد — words with two opposite meanings

هي مجموعة الألفاظ التي يدل كل منها على معنيين مُتَضادَّيْن، ومثال ذلك قوله تعالى: «وَإذا البِحارُ سُجِّرت» أي فُرِّغَ بعضُها في بعض، وقوله تعالى «والْبَحْرِ المَسْجُور» أي الملآن، والْمَوْلَى للسَّيِّد والعَبْد. ويلاحظ أن اللفظ الواحد لا يمكن أن يدل على المعنيين معاً في تركيب واحد، والسِّياق هو الذي يحدد المعنى المُراد منها. وتعد الأضداد من أقسام المُشْتَرَك اللَّفْظِيّ.

(انظر: المشترك اللفظي، والاشتراك اللفظي).

اَلإضْراب — epanorthosis

إلغاء تعبير وإحلال غيره محله لأنه أدَقُّ منه أو أبْلَغُ أو أصَحُّ. مثال ذلك قوله تعالى: «أم يقولون به جِنّة، بل جاءهم بالحق»، وقوله «بل قالوا أضغاثُ أحلامٍ، بل افتراه، بل هو شاعِرٌ».

اَلإضْمار — prosodical ellipsis

مَعْناه، في العَرُوض العربي، تَسْكِينُ الثاني المتَحَرِّك، (فمُتَفاعِلُنْ تصبح مُتْفاعِلُن، وتُنْقَل إلى (مُسْتَفْعِلُنْ)، ومثاله بيتُ عَنْتَرة (٥٢٥ ـ ٦١٥ م؟):

إنِّي امْرُؤٌ من خَيْرِ عَبْسٍ مَنْصِبي
شَطْري وأحْمي سائِري بالْمُنْصُلِ

فالبيت من بحر الكامِل وتَفْعِيلُه: (مُتَفاعِلُن) سِتّ مرات، ثلاثاً في كل شَطْر، وتقطيعه:

إِنْـمِرُونْ
مُتَفَاعِلُنْ
وتُنْقَل إلى مُسْتَفْعِلُن
مُضْمَر

وهكذا . . .

اَلإطار framework

هو السَّرْد الذي يربط بين قِصَصٍ مُخْتلِفة على أَلْسِنَةِ رُواةٍ مُختلِفين كي يعطي شِبْهَ وحدة أدبية . مثال ذلك: ما يدور بين شهرزاد وشهريار في كتاب « ألف ليلة وليلة » أو قصص « خمسة الأيام » (الهبتاميرون) Heptameron, 1558 لمرجريت ملكة نافارا Marguerite de Navarre في الأدب الفرنسي و « عشرة الأيام » (الديكاميرون) Decameron لبوكاتشيو Boccaccio في الأدب الإيطالي .

اَلإطارُ المَسْرَحِيّ proscenium

مُصطلح مسرحي للدَّلالة على الفُتْحة الكبيرة التي تمتد وراءها خشبة المسرح، ويرى من خِلالها النَّظَّارة أحداث المسرحية كما لو كانت تدور داخل إطار . وتتحدد هذه الفتحة بقوس في أعلاها وبجِداريـن جانبيَّين غير عريضين يحملان ذلك القوس . ولو أنَّ المُصطلَح في أصلْه يدل على القوس أو العَقْد في أعلى الإطار المسرحي إلا أن معناه قد امتد ليشمل كل هذا الإطار . والمسرحيات التي تُشاهَد على مِثْل هذه الخشبة المسرحية من ابتداع القرن السابع عشر، وقبل ذلك كانت المسرحيات تمثَّل على مِنَصَّة ممتدة الى مُنتصَف المكان المخصَّص للنَّظَّارة، فكأن النظارة يحيطون به من جوانبه الثلاثة .

اَلإطْباق

هو في علم التجويد : « انطباق اللسان على ما يحاذيه من الحنك . والأحرف العربية المُطْبَقة هي: الصاد والضاد والطاء والظاء »، ويندر وجودها في القرآن الكريم . ويقابل الإطباق الانفتاح، وهو خروج الحرف بين اللسان والحنك .

الأُطْرُوحة discourse; thesis

مُعالَجة تفصيلية علمية أصيلة لموضوع خاص . (انظر: الرسالة) .

اَلاطِّراد regular sequence

هو أن تُذْكَرَ أسماءُ الممدوح أو غيره وأسماء آبائه مرتبة حسب الوِلادة من غير تَكَلُّف، ومثال ذلك قول الشاعر:

إن يقتلوك فقد ثَلَلْتَ عروشهم
بعُتَيْبَةَ بنِ الحارثِ بنِ شهابِ

اَلإطْناب circumlocution; periphrasis

هو أداء المعنى بلفظ زائد عليه لفائدة كقوله تعالى: « تَنَزَّلُ الْمَلائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيها » فالإطناب هنا بذكر الخاصّ (الروح أي جبريل) بعد العامّ (الملائكة)، والفائدة تعظيم جبريلَ والتَّنْويه بشأنه .
(انظر: المساواة، الحشو، التطويل) .

اَلإظْهار (انظر: الإدغام) .

اَلاعْتِراض parenthesis

هو ـ عند ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابه « المَثَل السائر » ـ « كل كلام أُدْخِلَ فيه لفظٌ مفرد أو مُرَكَّب لو سقط لبقي الأولُ على حاله »، ومَثَّلَ للمُفِيد منه بقوله تعالى: « فلا أُقْسِمُ بمَواقِعِ النُّجُوم، وإنَّهُ لَقَسَمٌ لو تَعْلَمُونَ عَظِيم، إنه لَقُرْآنٌ كَرِيم » . فقوله تعالى (وإنه لقسم لو تعلمون عظيم) اعتراض، وفائدته تعظيم شأن المُقْسَم به، كما أن بالآية اعتراضاً آخَرَ، وهو قوله تعالى (لو تعلمون) .

اَلاعْتِراف confession

ذلك النوع من الترجمة الذاتية التي يَرْوي فيها المؤلِّف مَواقفَ نفسيةً أو عاطفية لا يَعترف بها واضِعُو الترجمة الذاتية عادةً . ومن أمثلة الاعترافات « قصة حياة » لإبراهيم عبد القادر المازِنيّ .

اَلإعْجاب admiration

وهو مفهوم في نقد عصر النهضة، وخاصة عند

الناقد الايطالي منتورنو Minturno الذي عرَّف الإعجابَ بالحالة الوجْدانية التي يَشعُر فيها الشخص بالعَجَب ممتزِجاً بالخُشوع والتقدير أمام ما يفوق مقدرته. وهو يضيف هذا المفهوم إلى ما قرره هوراس من أن وظيفة الشعر التعليم أو البهجة فقط. أما عند النقاد الفرنسيين في القرن السابع عشر فقد اقترن هذا المفهوم بالشفقة والفزع اللذين ذَكَرَهما أرسطو باعتبارهما وظيفتين للمأساة.

إعْجاز القُرْآن inimitability of the Koran

هو تنزهه عن المشابَهة والمماثَلة لكلام البَشَر، وتحدِّيه بلغاءَ العرب بأن يأتوا بسورة من مثله فخَرِسَتْ ألسنتُهم وعَيَتْ أذهانُهم دون أن يبلغوا هذه الغاية. أما وجوه الإعجاز فهي:

الجاحِظ (٢٥٥ هـ) في كتابه «البَيان والتَّبْيين»، جعل النَظْم مدار الإعجاز وإن لم يعطه تعليلاً ولا تفسيراً.

الرُّمّانيّ (٣٨٤ هـ) في كتابه «النُّكَت في إعجاز القرآن»، وجوه الإعجاز هي: المعارَضة مع توفر الدواعي وشدة الحاجة، والتَّحَدِّي للكافة والصِّرْفة (انظر: مذهب الصرفة)، والبلاغة، والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلة، ونقض العادة، وقياسه بكل معجزة.

أبو هِلال العَسْكَريّ (٣٩٥ هـ) في «كتاب الصِّناعَتَيْن»، ينبغي أن يقوم الإعجاز على الاقتناع بالحجة والبرهان، وعلم البلاغة هو الذي يقدم ذلك البرهان.

الباقِلاّنيّ (٤٠٣ هـ) في كتابه «إعجاز القرآن»، من وجوه الإعجاز تضمنُه الإخبار عن الغيوب التي لا يصل إلى علمها البشر، ومنها أن القرآن بديع النَّظْم عظيم التأليف متناهٍ في البلاغة إلى حد يَعْجزُ عن إدراكه البشر، ومنها ما يتضمنه القرآن من ألوان البديع.

القاضي عبد الجبار (٤١٥ هـ) في كتابه «المُغْني» جـ ١٦: وجه الإعجاز مواقع الكلام وطريقة أدائه، لا الكلمات المفردة أو المعاني أو الصور البيانية.

عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ أو ٤٧٤ هـ) في كتابيه: «دَلائِل الإعْجاز»، و«أسْرار البَلاغة»: وجه الإعجاز النَظْم، وهو ترابط الكلمات في العبارات بحيث يأخذ بعضها بحُجَز بعض و«جعل بعضها بسبب من بعض» والنظم كذلك «ترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حَذْوها»، ويقول في موضع آخر: «ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضعَ الذي يقتضيه علمُ النَّحْو وتعملَ على قوانينه وتعرفَ مَناهِجَه التي نُهِجَت...». فكأن النظم عنده هو تطبيق قواعد النحو، والمعاني في رأيه هي المعاني الإضافية التي لخصها السَّكّاكي (٦٢٦ هـ) ومن جاء بعده من علماء البلاغة في علم المعاني.

الاعْجازُ النَّفسيّ psychological inimitability

من أهم وجوه إعجاز القرآن الكريم وقعُه في النفس حسبما كشف العلم من صفاتها وأسرارها، ويترتب على ذلك وجوبُ تفسيره تفسيراً نفسياً، وأن يُعَلَّل على هذا الأساس إيجازُه وإطنابُه، وتوكيدُه وإشارتُه، وإجمالُه وتفصيلُه، وتكرارُه وإطالتُه، وتقسيمُه وترتيبُه، ومناسباتُه. فالقرآن الكريم ردد ذكر الجنة والنار لأنه خاطب جميع الأمم من عرب وعجم، وأكثرهم غافِل أو مُكابِر، والله سبحانه وتعالى - كما يقول الجاحظ (٢٥٥ هـ) في «كتاب الحيوان» - «إذا خاطب العرب أخرج الكلام مَخْرَجَ الإشارة والوحي والحذف، وإذا خاطب بني اسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطاً وزاد في الكلام».

الإعْجام adding diacritical points

هو نَقْط بعض الحروف العربية دون البعض الآخر. والحجّاج بن يوسف الثَّقَفيّ هو الذي أمر نصر بن

عاصم ويحي بن يَعْمُر تلميذي أبي الأَسْوَد، فوضعا الإعجام بالمِداد الذي تكتب به الكلمة تمييزاً للحروف المتشابهة بعضها من بعض.

اَلإعْداد، اَلتَّهْيئة، اَلاِقْتِباس adaptation

إعادة سَبْك عَمَلٍ فني لكي يَتَّفق مع وسط فني آخر وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية، وهو ما يُقصد أحياناً بكلمة الاقتباس في الإعلانات المسرحية بمصر.

اَلأعْشَى (A'shā)

اسمه مَيْمُون، وإنما سمي الأعشى لضعف بصره، وكان يكنى بأبي بصير لِلطِّيرَة (انظر العِيافة)، وكان أبوه يلقب «بقَتِيل الجُوع»، لأنه دخل غارا يستظل فيه من الحر، فوقعت صخرة عظيمة من الجبل، سدت باب الغار، فمات فيه جوعاً.

اَلإعْلال exchange of weak letters

هو وضع حرف من أحرف العلة، ومعها الهمزة، مكانَ آخَرَ، مثال ذلك: مُوقِن (أصلها مُيْقِن)، وقالَ (أصلها قَوَلَ)، وسَماء (أصلها سَماو)، وبِناء (أصلها بِناي)، وإيمان (أصلها اِئْمان).

الإعْلان advertisement

وسيلة لتعريف الناس بسِلْعة أو حَدَث أو عمل عن طريق الكلمة أو الصورة أو هما معاً.

وقد يقصد بالإعلان declaration الجهر بالأمر بحيث يكون واضح الدلالة رسمي المصدر وذلك كإعلان الحرب أو الاستقلال.

اَلإعْنات (i'nāt)

(انظر: لزوم ما لا يلزم).

اَلإغارةُ وَالمَسْخ distorted plagiarism

هما أن يأخذ الشاعر كلام غيره، وهو عالِم به، مع تغيير نظمه أو مع بعض لفظه، كقول أبي تمام (٢٣١ هـ):

هَيْهَاتَ لا يأتي الزمانُ بمِثْلِهِ
إن الزمانَ بمثله لبَخيلُ

وقول المتنبي (٣٥٤ هـ):

أَعْدَى الزمانَ سخاؤه فسخا بهِ
ولقد يكون به الزمانُ بخيلاَ

وهذا مذموم، لأن بيت المتنبي لم يختص بمِيزة يَفْضُلُ بها قولَ أبي تمام.

اغْتَنِم فُرْصَةَ اليَوْم carpe diem

ترجمة عِبارة مأخوذة من الشاعر الروماني «هوراس» Horace تُطلَق على القصائد الغنائية التي تَحُثُّ المرء على التمتُّع بالحاضر (بالشباب خاصة) قبل فوات الأوان.

اَلإغْراء (انظر: المنصوب على الإغراء).

اَلإغْراب exoticism

١ - الميل للمجيء بكل ما هو غريب أو غير مألوف.

٢ - اتِّصاف العمل الأدبي بتصوير عادات البلاد الأجنبية ومشاهدها، والغرض منه التسلية وإثارة الخيال، وذلك كترجمات «ألف ليلة وليلة» بالنسبة للقارىء الغربي. ورحلات ابن بطوطة في آسيا وإفريقية، ورواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم بالنسبة للقارىء العربي.

أغْراضُ التَّشْبِيه objects of comparison

١ - بيان إمكان المشبه كقول المتنبي (٣٥٤ هـ):

فَإن تَفُقِ الأنامَ وأَنْتَ مِنْهُمْ
فَإنَّ المِسْكَ بَعْضُ دَمِ الْغَزالِ

٢ - بيان حال المشبه، كما في تشبيه ثوب بآخر في البياض.

٣ - بيان مقدار حال المشبه، كما في تشبيه ثوب بالغراب في شدة السواد.

٤ - بيان تقرير حال المشبه، كتشبيه من يفشل في

مَسْعاه بمن يرقم على الماء.

٥ - تزيين المشبه، كتشبيه الوجه الأسود بمُقلة الظبي.

٦ - تشويه المشبه، كقول أعرابي يَذِمّ امرأته:

وَتَفْتَحُ - لا كانَتْ - فَماً لو رأيتَه
تَوَهَّمْتَهُ باباً من النار يُفْتَحُ

٧ - استطراف المشبه، كما في تشبيه فحم فيه جَمْرٌ مُوقَد ببحر من المسك موجه الذهب.

٨ - إيهام أن المشبه أتم من المشبه به في وجه الشبه، وذلك في التشبيه المقلوب كقول محمد بن وُهَيْب (شاعر المأمون ١٩٨ - ٢١٨ هـ):

وبدا الصباحُ كأن غُرَّتَهُ
وَجْهُ الخليفةِ حين يُمْتَدَحُ

(انظر التشبيه المقلوب).

٩ - بيان الاهتمام بالمشبه به كتشبيه الجائع وجهاً جميلاً في الاستدارة بالرغيف.

اَلإغْراق (انظر: المبالغة).

أغْرِبةُ الْعَرَب

(انظر: الصعاليك من الشعراء «٢»).

اَلأغْنِية — song

نَصٌّ كلاميٌّ مُلحَّن بشكل مخصوص إعداداً لغنائه.

اَلأغْنِيةُ ذَاتُ اللاّزِمة — roundelay

أي أغنية يتكرر الجزء الأخير في جميع أدوارها.

اَلأغْنِيَةُ الشَّعْبيّة — ballad

أغنية راقصة عاطفية تتميز بالإيقاع البطيء.

اَلأغْنِيَةُ الشِّعْرِيَّة — ballad

أغنية خفيفة بسيطة عاطفية غالباً، يُغَنَّى كل دور فيها بنفس اللحن.

اَلإفاضة، اَلتَّفْخِيم، اَلتَّفْرِيع — amplification

التوسُّع في شَرح عِبارة مُوجَزة بأساليب بَلاغية مُختلِفة وذلك كالإكثار من ضَرْب الأمثلة واستعمال المترادِفات، ومن خَيْر الأمثلة لهذا الأسلوب خُطبة علي ابن أبي طالب رضي الله عنه (٤٠ هـ) لَمّا أغار سُفيان بن عَوْف الأسدي على الأنبار وقتَل عامله عليها.

الافتتاحية، كلمة رئيس التحرير — editorial

مقالة يغلب أن تكون قصيرة يكتبها رئيس تحرير الصحيفة أو الدورية في كل عدد من أعدادها ليعبر فيها عن رأي أو يعلق فيها على حدث أو خبر.

اَلافْتِنان — rhetorical versatility

عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) في كتابه «تَحْرِير التَّحْبِير» هو أن يَفْتَنَّ المتكلم فيأتي بفنين مُتَضَادَّيْن من فنون الكلام في بيت واحد أو جملة واحدة، مثل النسيب والحماسة، والمدح والهجاء، والهناء والعزاء، وذلك كقول عنترة (٥٢٥ - ٦١٥ م؟):

إنْ تُغْدِفي دُوني الْقِناعَ فإنّني
طَبٌّ بأخْذِ الفارسِ الْمُسْتَلْئِمِ

(تُغْدِفي القناعَ ترسِليه على وجهك)

فقد جمع بين النَّسِيب والحماسة.

إفرادُ الْفِعْل — putting the verb in the singular form

متى كان الفاعلُ أو نائبُه اسماً ظاهراً وجب أن يبقى الفعل مُفْرَداً في جميع الحالات. فتقول: قام المسلمون لصلاة الفجر، وسِيقَ اللِّصّان إلى مركز الشُّرْطة، ودخل سعيد منزله ليلاً، ونُودِيَ الجُنْدِيُّ فأقبل مسرعاً.

اَلإفْراطُ فِي الصِّفَة — hyperbolic description

هو، عند ابن المُعْتَزّ (٢٩٦ هـ) في «كتاب البَديع»، أن تبالغ في الوصف لإظهار اقتدارك على الكلام، وهو الغُلُوّ والمُبالَغة عند قُدامة (٣٣٧ هـ).

وهو من المحاسن ما دام بعيداً عن الإغراق، ومثال ذلك قوله تعالى: «أو كَظُلُماتٍ في بحرٍ لُجِّيٍّ يَغْشاهُ موجٌ، من فَوْقِهِ موجٌ، مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ، ظُلُماتٌ بعضُها فوقَ بعض» الآية.

(انظر: المبالغة والغلو).

اَلأَفْعالُ الْخَمْسَة — the five verbs

هي كل فعل مضارع اتصلت به ألف الاثنين أو واو الجماعة أو ياء المخاطبة. وتُرْفَع بثبوت النون، مثل: يريدان، أو تريدان، ويريدون أو تريدون وتريدين. وتُنْصَب وتُجْزَم بحذفها مثل: لن يريدا، أو لن تريدا، ولن يريدوا، أو لن تريدوا، ولن تريدي، ولم يريدا أو لم تريدا، ولم يريدوا، أو لم تريدوا، ولم تريدي، وتعرب الألف أو الواو أو الياء فاعلاً، أو نائباً للفاعل إن كان المضارع مبنياً للمجهول، مثال ذلك: البريئان لم يسجنا، ولن يسجنا، وهكذا.

اَلأَفْعالُ الْمَبْنِيّة — indeclinable verbs

وهي: الماضي، والأمْر مطلقاً مثل كَتَبَ (مبني على الفتح) واكْتُبْ (مبني على السكون) وادْعُ (مبني على حذف حرف العلة)، واكْتُبا، واكْتُبُوا واكْتُبِي (مبني على حذف النون)، والمضارع إذا اتصلت به نون التوكيد (يَلْعَبَنَّ)، ويبنى معها على الفتح، أو نون النسوة، مثل (يُرْضِعْنَ)، ويبنى معها على السكون.

أفْعالُ الْمَدْحِ وَالذَّمّ — verbs of praise and abuse

هي: نِعْمَ، وبِئْسَ، وهما فعلان عند البَصْريِّين، والكِسائِيّ، واسمان عند باقي الكوفيين، مثال ذلك قوله تعالى: «ولَنِعْمَ دارُ الْمُتَّقِين» وقوله تعالى: «فَلَبِئْسَ مَثْوَى الْمُتَكَبِّرين».

فنعم فعل ماض للمدح، ودار فاعل، والمتقين مضاف إليه.

وبئس فعل ماض للذم: ومثوى فاعل، والمتكبرين مضاف إليه.

ويقال في المدح أيضاً (حَبَّذا)، وفي الذم (لا حَبَّذا)، مثال ذلك قول الشاعر:

ألاَ حَبَّذَا عاذِري في الْهَوَى
ولا حبذا الجاهلُ العاذِلُ

فـ (حب) فعل ماض، (ذا) فاعل، والجملة خبر مقدم، و (عاذر) مبتدأ مؤخر، والياء مضاف إليه، أو عاذري خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو عاذري.

(انظر: أوضح المسالِك إلى ألفية ابن مالِك ـ لابن هِشام ٧٦١ هـ).

أفعالُ الْمُقارَبة — verbs of appropinquation

وهي في النحو العربي ثلاثة أنواع:

(١) ما يدل على قُرْبِ الْخَبَر، وهو: كادَ، أَوْشَكَ، كَرَبَ.

(٢) ما يدل على الرّجاء، وهو: عَسَى، اِخْلَوْلَق، حَرَى.

(٣) ما يدل على الشُّرُوع، وهو كثير، ومنه: أَنْشَأَ، طَفِقَ، جَعَلَ، عَلِقَ، أَخَذَ.

وهذه الأفعال تعمل عمل كان وأخواتها (انظر: النَّواسِخ) إلا أن خبرها يجب أن يكون جملة فعلية فعلها مضارع مقرون بأنْ (في حرى، واخلولق)، مثل: حرى محمد أن يأتِيَ، واخلولقتِ السماءُ أن تُمْطِرَ، ومُجَرَّد من أنْ (في أفعال الشروع) مثل: **أخذ المطرُ يَنْهَمِرُ**، والغالب في خبر عسى وأوشك الاقترانُ بها مثل قوله تعالى: «عَسَى رَبُّكُمْ أَنْ يَرْحَمَكُمْ»، وقول الشاعر:

ولو سُئِلَ الناسُ الترابَ لأَوْشَكُوا
إذا قِيلَ هاتُوا أن يَمَلُّوا ويَمْنَعُوا

(انظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ـ لابن هشام ٧٦١ هـ).

أَفْعَلُ التَّفْضِيل — (the af'al of superiority)

وصف مشتق من المصدر أو الفعل اللازِم أو

المُتَعَدِّي للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدُهما على غيره في تلك الصفة. ويُصاغُ من الفعل الثلاثي، المَبْنِي لِلْمَعْلُوم، التّام (فلا يصاغ من كان وأخواتها)، المُتَصَرِّف (فلا يصاغ من نِعْمَ وبِئْسَ)، بشرط ألا يكون الوصف منه على أَفْعَل الذي مؤنثه فَعْلاء (فلا يصاغ من الأفعال الدالة على لَوْن أو حِلْية أو عَيْب)، وأن يكون قابلاً للتَّفاوُت والمُفاضَلَة (فلا يصاغ من مات مثلاً)، وألا يكون مَنْفياً.

ومثال أفعل التفضيل المُسْتَوْفِي للشروط ـ محمد أَكْرَمُ مِنْ مَحْمُود (مجرد من ال والإضافة)، واقبل القائد الأَعْظَم، وحضرت المَدْرَسَةُ المُثْلَى، وحَثَّ الواعِظان الأَفْضَلان على مَكارِمِ الأَخْلاق، وأنشأ المُهَنْدِسُونَ الأَكْبَرُونَ السَّدَّ العَالِيَ (فيه ال)، وليلى أَحْسَنُ طالبةٍ (مضاف لنكرة)، وعلي بن أبي طالب أَفْصَحُ الخُطَباء، وسُهَيْر فُضْلَى بناتِ الكُلية، والخطيبان أَبْلَغا الناس خَطابةً، والعلماء أفاضِلُ الناس عملاً، أو سهير أَفْضَلُ بناتِ الكُلّيّة، والخطيبان أَبْلَغُ الناس خَطابةً، والعلماء أَفْضَلُ الناس عملاً: (مضاف إلى معرفة). ويُسَمَّى اسمَ التَّفْضِيل.

الأَفْلاطُونِيّة Platonism

هي فلسفة أفلاطون كما فهمها فلاسِفة إيطاليا ونُقّادها في القرن الخامس عشر، وفلاسفة فرنسا وانجلترا ونُقّادها منذ بداية القرن السادس عشر. ولمجموع هذه النظريات أثر استمر حتى يومنا هذا في العلوم الفلسفية المختلفة بصفة عامة وفي علم الجمال بصفة خاصة، كما أنها تتصل اتصالاً وثيقاً بنظريات الشعر المختلفة طَوال تاريخ الآداب.

فمن الناحية الفلسفية البحتة، تتمثل الأفلاطونية في رُوحانية مُطْلَقة وفي مثالية تترجم إلى ما سماه أفلاطون بنظرية المُثُل، والمِثال عنده يفيد الماهية أو الشيء بالذات المفارق للمادة. ونظرية المُثُل هذه مؤدّاها أن تلك النماذج الأزلية الأبدية، التي ليست المادة سوى مظهر انعكاسي لها، هي الحقيقة لا سواها. أما الجمال والحب فلهما أيضاً اتصال بهذه النظرية، إذ إن الجَمال لدى أفلاطون مِثال مُطْلَق أزلي أبدي تحتفظ الروح الإنسانية بذكرى مبهمة له ناتجة عن مُعايَشته في ماضٍ بعيد للحياة على الأرض. فالروح تعشق ذلك الجَمال وتصبو إليه وتبحث عنه بطريق ما يسمى بالحب. فالحب الدنيوي عند أفلاطون إن هو إلا عِشْقُ الجَمال الجَسَدِيّ الذي هو انعكاس لِمثال الحب الروحي المُطْلَق الأزلي الأبدي. فعلى العاشق أن يسمو من الحب الجسدي إلى الحب الرُّوحي إلى حب الجَمال المِثاليّ الذي هو من القداسة والخير.

وصلة الأفلاطونية بالشعر من أوجه أربعة:

١ ـ من حَيْثُ اعتبارُ الشِّعر لَوْناً من التربية، فالسِّمة المميِّزة لفِكْر أفلاطُون اهتمامه البالغ بالتطبيق العملي للفلسفة على مشاكل الفرد والجماعة. وبالرغم من أنه كان يؤمن بأن القِيَم العُليا هي الخير والجمال والحق. وأنها في النهاية تتحد في فكرة الواحد الأحد، كانت فكرة الخير تسيطر عليه أكثر من غيرها. لذلك كان يعتقد أن الشعر عليه أن يَخْدِمَ أغراض الخير الأخلاقي للفرد والجماعة. وفي محاورته المُسمّاة «بروتاجوراس» Protagoras بين كيف يمكن استغلال الشعر في إثارة الإعجاب بالآلهة والأبطال. والأمر كذلك في جمهوريته المشهورة (حيث ظَنَّ بعضُ الناس أنه كان يهاجم الشعر مُهاجَمةً مُطْلَقَة)، فقد ألح في فصله العاشر منها على ضرورة حماية أخلاق المواطن من أثر الشعر التافه أو الماجن، مع تشجيع أولئك الشعراء الذي يقدمون مدائح للآلهة ويمجدون أعاظم الرجال. وقد لعبت هذه الفكرة دوراً هاماً في النقد الأدبي بأوربا في عصر النهضة دفاعاً عن الشعر أمام مهاجميه من المتزمّتين، كما ساعدت على اعتبار الشاعر مشاركاً في تقوية الروح المعنوية القومية وذلك خاصة من خلال نظرية المَلْحمة.

٢ ـ ومن حَيْثُ اعتبارُ الشعر لوناً من المُحاكاة، دفعت نظرية المثل أفلاطون في جمهوريته إلى اعتبار

الشِّعر فن مُحاكاة للطبيعة المخلوقة بوصفها مُحاكاة مُبهَمة لمثال إلَهي كامل. فالشعر عنده إذن مُحاكاة لمحاكاة، الأمر الذي أدَّى إلى حيرة فيما يتصل باعتبار الشعر خادماً للحق، ولكن الرد على ذلك يكمن في اعتبار المحاكاة الشعرية أسمى أنواع المحاكاة لأن الشاعر يحاول دائماً أن يحاكي المِثال الإلَهي من خِلال مُحاكاته لطبيعة ناقصة مُبْهَمَة.

٣ - ومن حَيْثُ اعتبارُ الشعر إلهاماً، هَجَا أفلاطون في مُحاوَرته «إيون» Ion شاعراً منشداً كان يدعي أنه لا يدري من أين يأتي مصدر قدرته على الإنشاد والنظم. فتداعب شخصية سقراط هذا المنشد قائلة: «إن الشعراء والمُنشِدين لا بد أن قوة إلَهية تحركهم وتتفوه بلسانهم». وقد اعتبرت النظريات الأفلاطونية هذا القول نقطة بداية لنظرية الوَحْي والإلهام في الشعر، ألا وهي اعتبار الشاعر في حالة وِجْدانية خارقة أثناء قرضه الشعر، يستطيع خِلالها أن يلمح المثل الإلَهية العُلْيا، وهذا ما أدَّى إلى عادة استهلال القصائد بمناشدة ربة الشعر أن تمدّه بالإلهام والوحي. كما أدَّت إلى النظريات المختلفة في النقد الأدبي القائلة بأن الشاعر بمثابة كاهن مُلْهَم vates أو مجذوب لا يَعِي ما يقول.

٤ - ومن حيث اعتبار الشعر رمزياً خَفِيّاً، كان أفلاطون يلجأ في كل مُحاوَراته إلى الأساطير والمجازات والقَصَص الرمزي ليعبِّر عن أفكاره، وأدى ذلك إلى اعتبار الشعر سِتاراً لِمَعانٍ مُتصوِّفة خفيَّة، وهذا تقليد نراه عند مَنْ كتبوا عن الشعر منذ عصر النهضة في أوربا حتى يومنا هذا. وقد كثرت هذه المُثل الرمزية المشتقة من أفلاطون، ومنها المقابلة بين الواحد والمتعدِّد، والمُعادَلة بين النور والحق، والتقريب بين الموسيقى ونِظام الكَوْن، والكواكب السَّابحة في أفلاكها تَبَعاً لإيقاع موسيقي لا يصل إلى الأُذن البَشَرية، ورمزية الأرقام، وسلسلة الخَلْق، والسُّلَّم الأفلاطوني من النقص إلى الكمال، والعِشق الأفلاطوني الذي يسمو من الجسد إلى الروح، وسجن النفس في الجسد ومحاولتها الاتصال بمصدرها الإلَهي، والصورة المجازية للنفس باعتبارها سائق مركبة يجرها جوادان أحدهما أدْهَم وثانيهما ناصع البَياض.

اَلأَفلاطُونيّةُ الْجَدِيدة Neoplatonism

مذهب فلسفي قالت به مدرسة الإسكندرية فيما بين القرن الثالث والسادس الميلادي، ويمتاز بنَزْعته التوفيقية بين الآراء الفلسفية السابقة (مج ١٢).

وفي هذه النزعة توفيق بين الآراء الأفلاطونية والتصوُّف الشرقي عامةً والمصري خاصةً، ومن أشهر رُوَّادها الفيلسوف المصري أفلوطين (٢٠٣ - ٢٦٢ م)، الذي وصل إلى القول بوجود علو مُطْلَق من جانب «الواحد» أو المُبْدع الأول، واستطاع لأول مرة أن يفصل فصلاً تاماً بين الأول وبين بقية الأشياء.

وللأفلاطونية الجديدة أو المحدثة دور كبير في تاريخ الآداب الأوربية، إذ إنها ساعدت على تطور فكرة القَصَص الرمزي في آداب العصور الوسطى، وخاصةً عن طريق الترجمات الكثيرة لتعليق ماكروبيوس Macrobius (الذي ازْدَهَرَ في أوائل القرن الخامس الميلادي تقريباً) على «حلم سكيبيون» Somnium Scipionis لشيشرون Cicero. وكان ماكروبيوس في تعليقه يتبع طريقة أفلوطين في المزج بين العناصر التصوفية والعناصر الأفلاطونية العامة في التأويل الرمزي. وقد أدى هذا المزج أيضاً إلى تأويلات أخلاقية رمزية لأغلب النصوص الدينية المُتداوَلة، بل لنصوص الشعراء الرومان القُدامَى من أمثال أوفيد وفرجيل. ولا شك أن الأفلاطونية المحدثة أثَّرت تأثيراً كبيراً في كِتاب الفردوس من الكوميديا الإلَهية Divina Commedia لدانتي Dante. كما كان لهذه النزعة تأثير على الشعراء الفرنسيين في أواخر القرن السابع عشر وعلى مدرسة من الفلاسفة الإنجليز في أوائل القرن السابع عشر الذين كانوا يسمون بـ «أفلاطوني كمبردج» Cambridge Platonists نِسبةً إلى الجامعة التي كانوا ينتمون إليها وعلى رأسهم

القَسّ هنري مور الذي كتب كثيراً من الشعر الفلسفي المستوحَى من هذه النَّزْعة. ومن أهم نظريات هذه المدرسة هي أن الكَوْن مخلوق خَلْقاً رُوحياً، وأن حَواسَّ البَشَر لا تكشف إلا مظاهره لا جوهره، وأن الواقع ما هو إلا أشكال تُدركها النفس وليس انطباعاً في النفس من الخارج، بل هو بمثابة فكرة تنمو من داخل النفس. ولهذه المدرسة أيضاً نظرية أخلاقية تعتمد على الانسجام بين العقل والدِّين، وبين الخير والحقيقة، وبين السلوك الأخلاقي وما يُمليه العقل المُدْرِك.

اَلاقْتِباس — quotation

إدخال المؤلِّف كلاماً منسوباً للغير في نَصِّه، ويكون ذلك إما للتحلية أو للاستدلال، على أنه يجب الإشارة إلى مَصْدَر الاقتباس بهامِش المَتْن وإبرازه بوضعه بين علامات تنصيص أو بأية وسيلة أخرى. على أن الذَّوق الأدبي العام يُفضِّل ألا يزيد النص المُقتَبَس عن عشرة أسطر تقريباً. (انظر: التضمين).

وقد يقصد بالاقتباس adaptation إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية.

والاقتباس (iqtibas)، في البديع العربي، أن يُضَمِّنَ الكلامُ نثراً أو شعراً شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، لا على أن المقتبَس جزءٌ منهما، ويجوز أن يُغَيِّرَ المقتبِسُ في الآية أو الحديث قليلاً، ومثال ذلك قول الحَريريّ (٥١٠ هـ؟): «فلم يَكُنْ إلاّ كَلَمْحِ الْبَصَر أو هو أَقْرَب»، حتى أَنْشَدَ فَأَغْرَبَ، وقول أبي جعفر الأندلسي (٧٧٢ هجرية):

لا تُعـادِ النـاسَ في أَوطـانِهِـمْ
قَلَّما يُـرْعَـى غـريـبُ الوطَـنْ
وإذا مـا شئـتَ عيشـاً بينهـمْ
«خالِق النـاسَ بِخُلُقٍ حَسَنْ»

(انظر: التَّضْمين).

اَلاقْتِباس الاِسْتِهْلالِيّ — epigraph

اقتباس أو شعار قصير في صدر كتاب أو فصل منه له صلة بموضوعه. وذلك كالذي اقتبسه المازني من العهد القديم في روايته «إبراهيم الكاتب» وصدر به كل فصل منها.

اَلاِقْتِراض — borrowing

هو اسْتِعارةُ اللغة كلماتٍ من لغة أو لغات أخرى، فمعظم الكلمات في اللغة التُّرْكِيّة مثلاً مُسْتَعار من العربية، وكذلك نصفُ ألفاظ اللغة الفارسية تقريباً، كما استعارت العربية من اللغات الأجنبية الكثير من الألفاظ، وخاصة من الفارسية، كأسماء الأزهار والطيور والخمور والأدوات المنزلية مما لم تكن مألوفة في شِبْهِ الْجَزيرة العربية.

اقْتِرانُ التَّفْعيلَتَيْن — syzygy

في العَرُوض اليوناني القديم: هو اقتران قدمين أو تفعيلتين مختلفتين في البيت الواحد المكوَّن منهما فقط.

وقريب منه في العَرُوض العربي بَحْر الخفيف المجزوء (فاعِلاتُنْ. مُسْتَفْعِلُنْ). ومن هذا البحر قول شوقي على لسان كليوباترا بعد انتحار مارك أنطونيو:

نـامَ «مـارْكـوز» ولم أَنَـمْ
وتَفَـرَّدْتُ بـالأَلَـمْ

الخ...

الإقْحام — interpolation

(انظر: الدَّسّ).

أَقْسامُ العَمَل الأَدَبيّ — parts of literary work

عند ابن سِنان الخَفاجيّ (٤٦٦ هـ) في كتابه «سِرّ الْفَصاحة» هي: الصوت، والمقطع، ثم الكلمة التي أسهب في الكلام عن فصاحتها، لأن الكلمات لَبِنات العمل الأدبي، فسلامتها وجودتها سببان لقوة العمل الأدبي وبقائه.

اَلأَقْصُوصة novella

هي القصة النثرية القصيرة التي طوَّرها الكاتب الإيطالي جيوفني بوكاتشيو Giovanni Boccaccio (١٣١٣ - ١٣٧٥ ميلادياً) في مجموعة قصصه المشهورة المسمّاة «الأيام العَشْرة» Decamerone (كتبها بين ١٣٤٨ و١٣٥٨ ميلادياً). وتتميز هذه الأقصوصة بواقعيتها ومعالجتها الساخرة لسلوك النساء ورجال الكنيسة في القرن الرابع عشر، كما تتميز بالمواقف الخليعة، وأحياناً بالوَعْظ والإرشاد. وقد استمد الكثير من الكتاب المسرحيين الإنجليز في عصر الملكة إليصابات نواة حَبَكاتهم من مجموعة الأقاصيص هذه، كما أبدى الشاعر الإنجليزي جفري تشوصر Geoffrey Chaucer (١٣٤٠؟ - ١٤٠٠) إلماماً بموضوعاتها وهو يكتب مجموعة قِصَصه الشعرية المشهورة «حكايات كانتربري» The Canterbury Tales. وفي الأدب الأمريكي الحديث أُطلق مُصطلَح «النوفلا» على الروايات القصيرة التي كتبها ملفل Herman Melville (١٨١٩ - ١٨٩١ م)، وهنري جيمس Henry James (١٨٤٣ - ١٩١٦).

الإقْناعُ الأَخْلاقِيّ ethos

قسم أرسطو في مقالته الثانية لكتاب «الخطابة» إقناع الجمهور إلى طُرُق ثلاث:

١ - مخاطَبة عقولهم logos ٢ - مخاطَبة مشاعرهم ethos ٣ - الإقناع بالأُسْوَة الحسنة. وهذه الأخيرة هي التي ناقشها أرسطو في الفقرات ١٢ - ١٤ من المقالة لثانية في كِتاب «الخطابة» حيث ذكر أن الإقناع الأخلاقي يعتمد على اقتناع الجمهور بأن الخطيب يتَّصِف بفِطْنة سليمة phronesis وأخلاق سامية arete ونَزعة إلى الخير eunoia.

الإقْواء imperfect rhyme

هو، في العَرُوض العربي، اختلافُ حركة الرَّوِيّ من حركة ثقيلة كالكسرة إلى حركة أخرى تُشْبِهُها في الثقل كالضمة، ومثال ذلك ما يُرْوَى لحسّان بن ثابت (٥٤ هـ):

لا بَأسَ بِالْقَوْمِ من طُولٍ ومن قِصَرِ
جِسْمُ البِغالِ وأحْلامُ العصافيرِ
كَأَنَّهُمْ قَصَبٌ جُوفٌ أَسافِلُه
مُثَقَّبٌ نَفَخَتْ فيه الأعاصيرُ

وهذا أحد عيوب القافية.

(انظر: الروي، والإصْراف).

أكاديمِيّ academic

١ - صفة تُطلق على أحد أعضاء المدرسة الفلسفية التي أسسها افلاطون في أثينا عام ٣٨٧ ق م، وتعهدها تلاميذه من بعده إلى أن أغلقها الإمبراطور جستنيان ٥٢٧ م.

ب - صفة لمن يَتميز بالعِلم وجِدِّيَّة البحث.

جـ - صفة لبحث يتميز بالجِدِّيَّة والغزارة العِلمية، وذلك كرسائل الدكتوراه في الجامعات.

الأكاديمِيَّة academy

أقْدمُ مدرسة فلسفية أسسها أفلاطون سنة ٣٨٧ ق م، درّس فيها الرياضيات والفلسفة وكتب على بابها: «مَنْ لَمْ يَكُنْ مُهندساً فلا يَدْخُلْ علينا». قام على أمرها تلاميذه من بَعْده، واستمرت إلى أن أغلقها جُستنيان سنة ٥٢٧ م (مج ٥).

أُكال الكتابة cacoethes scribendi

الميل الشديد إلى مُمَارَسة الكِتابة والتأليف بسرعة ومن غير ضابط، سواء أكان الكاتبُ مُستعِدًّا بفِطْرته لهذه المُمارَسة أم لا.

الإكْفاء imperfect rhyme

معناه، في العَرُوض العربي، اختلافُ الرَّوِيّ بحروف مُتَقارِبة المَخارِج، كالنون والميم مثلاً في قول الشاعر:

بُنَيَّ إنّ الْبِرّ شَيْءٌ هَيِّنْ
المنطقُ اللَّيِّنُ وَالطُّعَيْمُ

وهذا من عيوب القافية .

(انظر: الروي) .

الالْتِباس الدِّلالِيّ amphiboly

احتمال الكلام لأكثر من معنى قد يكون نتيجة للتعقيد المعنوي .

(انظر: التعقيد المعنوي) .

اَلالْتِباسُ النَّحْوي amphiboly

عبارة تَتحمل أكثرَ من مَعنًى بسبب تركيبها النَّحْويّ كقولك: « رأيتُ صديقي باكياً » . فهل « باكياً » حالٌ من تاء الفاعل أو من المفعول ؟

اَلالْتِجاءُ وَالْمُعاظَلَة

المُعاظَلة عند قُدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) في كتابه « نقد الشعر » : أن يدخل بعض الكلام فيما ليس من جنسه كقول أَوْس بن حَجَر (جاهلي) :

وذَاتُ هِـدْمٍ عـارٍ نَـواشِـرُهـا
تُصْمِـتُ بِـالْماءِ تَـوْلَبـاً جَـدِعَـا

فَسمَّى الصَّبِيَّ تولباً ، والتَّولَبُ ولد الحِمار .

وعند أُسامة بن مُنْقِذ (٥٨٤ هـ) أن تُسْتَعْمَلَ اللَّفظة في غير موضعها من المعنى ، وذلك كالمِثال المُتقدِّم .

أما عند ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابه « المَثَل السَّائِر » فهي الكلام المُتَراكِب في ألفاظه ومعانيه ، فمثال المتراكب في ألفاظه قول أبي تمام (٢٣١ هـ) :

كَـأَنَّـهُ لاجْتِماعِ الرُّوحِ فيـهِ لَـهُ
في كُـلِّ جـارِحَـةٍ مِـنْ جِسْمِـهِ رُوحُ

فقوله (في) بعد قوله (فيه له) مما لا يحسن وروده .

والمعاظلة في المعاني تأتي من تقديم ما حقه التأخير كتقديم الصفة على الموصوف ، والصلة على اسم الموصول . ومثالها قول الشاعر :

فَقَـدْ والشَّـكُّ بَيَّـنَ لِـي عَنَـاءٌ
بِـوَشْـكِ فِـراقهـم صُـرَدٌ يَصِيـحُ

فإنه قدم (بوشك فراقهم) وهي متعلقة بالفعل (يصيح) . والصرد : طائر ضخم الرأس يصيد العصافير . (انظر: عيوب الشعر) .

اَلالْتِزام commitment

١ - في الأدب : اعتبارُ الكاتبِ فنَّه وسيلةً لخِدْمة فكرة مُعيَّنة عن الإنسان لا لِمُجرَّد تسليةٍ غرضُها الوحيد المتعة بالجمال . والأديب المُلتزِم هو - على حَدِّ قول الدكتور محمد مندور - « المُقدِّر لمسئوليته إزاءَ قضايا الإنسان والمُجتمَع في عصره » .

٢ - في الفلسفة الوجودية : ارتباط بتعديل الحاضر لبناء المستقبل ولا يتحقق إلا بالحرية (مج ٩) .

الْتِزامُ الْقَدِيم archaism

التكلف باستعمال الألفاظ القديمة الغريبة ، كما كان يفعل الشاعر الانجليزي ادموند سبنسر Edmund Spenser في القرن السادس عشر في قصائده المعروفة بعنوان « تقويم الرعاة » The Shepheardes Calendar (١٥٧٩ م) وكما كان يفعل المرحوم الشاعر الشيخ محمد عبد المطلب في الشعر العربيّ الحديث .

(انظر: الكلمة المهجورة) .

اَلالْتفات ، اَلْمُخاطَبَة apostrophe

الانتقال الفُجائي أثناءَ الكلام إلى مُخاطَبَة شخص أو شيء حاضر أو غائب . ويُطلق الآن عادةً على مُخاطبة شخص غائب أو معنى مُجسَّد . مثال ذلك في العربية قول المتنبي (٣٥٤ هـ) :

عِيد بِـأَيَّـةِ حـالٍ عُـدْتَ « يـا عِيـدُ »
بِما مَضَـى أَمْ بِـأَمْـرٍ فيـكَ تَجـدِيـدُ .

والالتفات ، في علم المَعاني العربي ، انتقال كل من التكلم أو الخطاب أوَ الغيبة إلى الآخَر في التعبير ، كقول امرىء القَيْس (٥٠٠ - ٥٤٠ م؟) :

نـام الخَلِـيُّ ولم يَـرْقُـدِ
تطـاول لَيْلُـكَ بـالإثْمِـدِ

فانتقل فيه من الغيبة في (يرقد) إلى الخطاب في (ليلك). والإثمد: الكحل.

اِلْتِقاءُ السّاكِنَيْن consonantal cluster

الحرفان الساكنان قد يلتقيان في كلمة واحدة، وقد يلتقيان في كلمتين متجاورتين فمثال الحالة الأولى فعل الأمر من مدّ (أُمْدُدْ أو مُدَّ) ويُتَخَلَّص من التقائهما بتحريك الأول بحركة من جنس حركة عين المضارع منه وإضافة همزة وصل في أول الفعل، أو بتحريك ثاني الساكنين بالفتح من غير إضافة شيء. ويلاحظ أن أحرف المد تعتبر سواكِنَ في العربية، فإذا اتصل أحدها بساكن آخر بَقِيَ الساكنان على حالهما مثال ذلك: عامّة الناس وقوله تعالى: «فإذا جاءَتِ الطّامّةُ الْكُبْرَى، يَوْمَ يَتَذَكَّرُ الإنْسانُ ما سَعَى». والمضارع المَجْزُوم تُدْغِمُ فيه تَمِيمٌ الْمِثْلَين، مثل لم يحلّ فيحركون ثاني الساكنين، أما الحجازيون فيقولون لم يحْلُلْ بتحريك الساكن الأول.

ومثال الحالة الثانية قوله تعالى «وَأَطِيعُوا الله وَالرسُّول وأُولِي الأَمْرِ منكم»، وقوله: «كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيامُ» ويُتَخَلَّص من التقائهما في هذه الحالة إما بحذف حرف المد لَفْظاً لا خَطّاً كما في المثال الأول، وإما بتحريك الأول من الساكنين إذا لم يكن أحدهما حرفَ مد كما في المثال الثاني.

اِلْتِقاءُ الصّائِتَيْن hiatus

اجتماع صوتين متحركين في كلمة واحدة أو في آخِر كلمة وأول أخرى. وهذا غير سهل النطق في اللغات الأوربية. أما في اللغة العربية فليس لهذا نظير بها اذ تعتبر حروف اللين سواكن لا حروفاً صائتة.

الإلْغازُ والتَّعْمِيَة riddles and conundrums

هذا النوع - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هجرية) - معناه «التعبير عن الشيء بعبارات يدل ظاهرها على غيره وباطنها عليه»، وما أشبه هذا بـ «الفَوازير» في الأدب الشَّعْبِيّ المِصْرِيّ، ومثاله قول أبي العَلاء المَعَرّيّ (٤٤٩ هـ) مُلْغِزا في الإبْرة:

سعت ذاتُ سَمٍّ في قميص فغادرت
به أثراً والله شافٍ من السَّمِّ
كَسَتْ قَيْصَراً ثوب الجمال وتُبَّعاً
وكِسْرَى وعادت وَهْيَ عاريةُ الجِسْمِ

(الدكتور حفني محمد شرف - ابن أبي الإصبع المصري بين علماء البلاغة).

ألفُ التَّفْخِيم (alif of tafkhīm)

هي ألف مد مُمالة إلى الضم كما في قراءة بعض القُرّاء لكلمة (الصلاة). وألف المد في الفارسية دائما مُفَخَّمة.

ألفُ النَّسَب

في النحو العربي حينما ننسب إلى بنها مثلاً لنا أن نقول: بَنْهِيّ، بَنْهَوِيّ، بَنْهاوِيّ:

اَلأَلْفاظُ الْعامِّيّة colloquialism

هي الألفاظ التي استعملتها الجماهير في العصور المختلفة منحرفة عن الضَّبْط الصحيح أو الصِّيغة الصحيحة أو الاِسْتِعْمال في الموضع الصحيح. ومثال ذلك: وهلة، ورجل لَغَوي في لَهْجة الأندلس. وباعُوضة (في بَعُوضة)، ومَتْعُوب (في مُتْعَب) في لهجة صِقِلِّيّة. وصَعلوك، وجدي (صُعْلوك وجَدْي) في لهجة بغداد. واتْنَمْرَد (في تَمَرَّدَ) بلهجة مِصر، وهَبْ أني فعلت، وهَبْ أَنَّهُ فعل، والصواب هَبْنِي فعلت، وهَبْهُ فعل.

اَلألْفباء، حُرُوفُ الْهِجاء، اَلأَبْجَدِيَّة alphabet

مجموعة من الرموز الكتابية مرتبة، يُمكن بوَساطتها كتابةُ لُغَة من اللُّغات. وفي اللغة العربية أربعة ترتيبات للحروف الهجائية: «ترتيبها» حَسَبَ أبجد، هوز الخ. «وترتيبها» حسب مخارج الحروف، وعليه جَرَى الكِتاب المُسمَّى بكتاب «العين» المنسوب للخليل بن أحمد (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟)، «والترتيب الثالث» هو المنسوب إلى نصر بن عاصم (٨٩ هـ - ٧٠١ م)،

ويحي بن يَعمُر (١٢٩ هـ - ٧٤٦ م)، وهو الذي يجري به العمل الآن (ا - ب، ت، ث الخ...)، وأساسه وضع الحروف المتشابهة الشكل بعضها بجانب بعض، «والترتيب الرابع» هو ترتيب المغاربة، وهو يختلف عن ترتيب نصر بن عاصم في أنهم يذكرون السين والشين بعد القاف، ويقدِّمون الكاف واللام والميم والنون على الصاد.

اَلإلْماع، اَلإيماء allusion

١ - كلام يوحي إلى العقل بفكرة عن شيء لم يُصرَّحْ به.

مثال ذلك: التشبيه البليغ والكِناية في البلاغة العربية كقول المتنبي (٣٥٤ هـ) وقد اعتزم سيفُ الدولة سَفَراً:

أيـن أزْمَعْـتَ أيُّهـذَا الهُمَامُ
نحنُ نَبْـتُ الرُّبَـى وأنْـتَ الغَمَامُ.

وقول الخنساء (٥٤ هـ):

طـويـلُ النِّجـادِ رَفيـعُ العِمادِ
كَثيرُ الرَّمـادِ إذَا مـا شَتَـا.

كِناية عن الشجاعة والعظمة والكَرَم.

(انظر: التلميح).

اَلإلْمامُ وَالسَّلْخ paraphrased quotation

هما أن يأخذ الشاعر معنى غيره ممن تقدموه أو عاصروه دون ألفاظه كلها أو بعضها، كقول أبي تمام (٢٣١ هـ):

هو الصُّنْعُ إن يَعْجَلْ فخيرٌ وإن يَـرِثْ
فَلَلرَّيْـثُ في بعـض المواضـعِ أنْفَـعُ

وقول المتنبي (٣٥٤ هـ):

ومـن الخير بـطءُ سيبِـك عني
أسرعُ السُّحْـبِ في المسير الجَهـامُ

وبيت المتنبي أجمل لاشتماله على تشبيه ضِمْنِيّ بديع زيادة على معنى أبي تمام. والجهام: السحاب لا ماء فيه.

الألْمَعيّة wit

هو الذكاء المتوقِّد، والفِراسة الصادقة، وهي الخِفّة والظَّرْف وهي الإدراك الفَطِن. ولقد عولج هذا المصطلحُ wit في خطابة أرسطو بوصفه القدرةَ على وضع المُوازَنات أو التشبيهات بذكاء متوقد، وباعتباره أيضاً الاستهزاء بطريقة مُهذَّبة. ودارت حول تعريفه مُناقَشات عديدة وخاصَّةً في القرنين السابعَ عشرَ والثامنَ عشرَ في أوربا. وفي القرن التاسعَ عشرَ ارتبط هذا المصطلحُ بالخفة والطَّيْش أو التقلُّب، فقد رفض ماثيو أرنولد أن يُدرِجَ اسمي تشوصر وبوب في قائمته لأحسن الشعراء بسبب خفتهما their wittiness وافتقارهما إلى الجِدِّيَّة السامية. على أن الشعراء المُحدَثين يُصِرّون على وضع wit بين مفاهيمهم لطبيعة الشعر.

ويظهر على كل حال أن هذا المصطلَح لم يتمّ دورتَه بعدُ، فهو لا يرتبط بالخيال ولا بقوة الإدْراك، لكنه من ناحية أخرى يرتبط بالسُّخْرِية irony، والسخرية مرتبطة بهما.

اَلإلْهام inspiration

هو ما يظنه الكاتب عامة، والشاعر خاصة، رسالة تمليها قوة خارقة لكي ينقلها إلى ما يكتب، وأُسطورة شيطان الشعر مشتقة من هذا الظن، وهو أن الأدب ليس وليد صُنْع البَشَر وابتكاره وأن البشر ليسوا سوى وسيطٍ لهذه القوة الخارقة، فيُقال إن الشاعر مُلْهَم إذا ظن أنه لا يعتمد على مَلَكاته الشخصية، وإنما ينفِّذ إرادة عُليا أسمى من إرادته. وهذا ما قرره أفلاطون في محاورته المسماة «أيون» ion حيث زعم أن شاعراً خامل الذكر يستطيع أن يُنشئ شعراً ممتازاً إذا أُلْهِم، وأن الشاعر المُبْدِع لا يستطيع أن يَنْظِم شِعراً له قيمة إذا خانه الإلهام. وقد كان الابتهال إلى القوة الخارقة من مُواضَعات الشعر الملحمي منذ أقدم الأزمنة: فكان هوميروس يناشد ربة الشعر أن تُلهِمه، وكذلك فعل دانتي في فِرْدوسه الذي تضرع في أوله إلى الإلٓه

الإغريقي أپوللون أن يُلهِمه برغم إيمانه بـالمسيحيـة. ويُلاحَظ أن أرسطو في «فن الشعر» (فصل ١٧) قال: «فإن أقْدَرَ الناس على التأثير - إذا تماثلت الطبائع - هم من يكونون في حال الانفعـال، والهائـج والغـاضـب يهيجان ويغضبان بأعظم ما يكون من الصِّـدق. ومـن أجْل ذلك كان الشعر نابعاً عن موهبة أو عن ضرْب من الجنون، فالموهوبون يُحسنون أن يلبسوا لبوساً مختلفاً والآخرون يصعب عليهم أن يخرجوا عـن طـورهـم» (ترجمة الدكتور شكري محمد عياد).

وقد تضاربت الآراء بعد ذلك في مـاهيـة المَلَكـة الشعرية، إذ إن اقتران هذه المَلَكة بالجنون استمر في أوربا طوال عصر النهضة، ثم هجرت هذه النظرية قليلاً في العهد الكلاسيكي الجديد الذي امتد من منتصف القرن السابع عشر حتى أواخر الثـامـن عشر، ولكـن الشعراء الرومـانتيكيين - لاهتمامهـم البـالـغ بـالجانـب الانفعالي في الشعر - عادوا ثانيةً إلى الاعتقاد في نوع من الإلهام. وفي قـرننـا هـذا نجد الفيلسـوف الإيطـالي كروتشي Croce ينص في كِتابه عن الشعر، على أن «شخص الشاعر بمثابة قيثـارة تثير فيهـا ريـاح العـالم ذبذبات موسيقية...» فكأن الإلهام في نظره يتلخـص في حساسية الشاعر للعالَم الذي يعيش فيه.

وقد أثَّرَ عِلْم النفس الحديث في فكرة الإلهام: فقد قـرر عُلَماء النفس أن الإلهام، أو مـا يسمـونـه «الإبداعية» مصدره اللاَّوعي حيث تَكْمُن انفعـالات مكبوتـة تحاول التعبير عـن نفسهـا، فـأخـذ الشعـراء السوريـاليـون بهذا الرأي زاعمين أن الفـن الحق هـو انعكاس نفس الفنان المبدع مـن غير أي تـدخُّـل ولا سيطرة من العقل.

الإيلِجْيا (انظر: الشِّعر الإيليجيّ).

اَلإمالة the deflection of the sound 'a' towards 'e'

هي عبارة عـن نُطْـق الألـف بينَ الألـف واليـاء، والفتحة بينَ الفتحة والكسرة، وهذا هو الأكثر ذُيُوعاً. وأشهر من قرأ بالإمالة من القُرّاء العشرة هم: حَمْزة (١٥٦ هـ)، والكِسـائِـيّ (١٨٩ هـ)، وخَلَـف (٢٢٩ هـ)، وبصفة عامة شاعت الإمالة في القراءات القرآنية بالعراق في القرن الثاني للهجرة، وقد كـانـت شائعة قبل الإسلام بين قبائل وسط الجزيرة وشَرْقِيِّها.

اَلأَمالِي amālī

في الأدب العربي: حقائق عِلمية كان يُلقيها الشيخ على طُلاَّبه بإعداد سابق أو من غير إعداد، فيقيدها الطُّلاَّب في دفاترهم. وقد يُلقيها من ينوب عن الشيخ والشيخ حاضر في المجلس. وتختلف عن «المجالس» في أن المَجالِس عِبارة عن تسجيل كامل لكل ما يحدث فيها مما يُلقيه الشيخ وما يسـألـه الطلاب ويُجيـب بـه الشيخ، كما تختلِف عنها كـذلـك في أن الشيـخ يُلقـي حَقائقه في المَجالس من غير إعداد سابق. مثال ذلك: «أمـالي أبي علي القـالي» (٢٨٨ - ٣٥٦ هـ)، و«مجالس ثَعلب» (٢٩١ هـ).

الإماميّة (انظر: الاِثْنا عَشْرِيّة)

اَلامْتِثاليّة conformism

كَوْن الإنسان مُسايِراً في أفكاره وعواطفه للعُرْف العامّ في المجتمع الذي يعيش فيه. ويُعتبر رجال الفكر والأدب عادةً من الثائرين على هذا الخضـوع الأعمـى لمعايير عصرهم، غير أن هناك عدداً لا بأسَ به من جُمهور الأدباء والمفكرين يُساير ما تَواضَعَ عليه عَصْرُه إما لفائدة أو لاقتناع أو لهروب من المَشاكل، أو لكل ذلك مَجتمِعاً.

اَلأَمْثال proverbs

هي حكايات مليئة بالكِنـايـات والرمـوز يُخْفِـي وراءَها مُنْشِئوها ما يريدون من نُصْح وعِظَة. وقد بدأ ظهورها في الهند، ثم انتقلـت إلى فـارس (إيـران)، فالصين، فبلاد العرب، ثم بلاد الإغريق، وأشهر من ألف فيها من أدباء العربية ابن المُقَفَّع (١٤٢ هـ؟)

مترجم « كَليلة ودِمْنة » واشتهر بعده في كتابة الأمثال ابنُ الْهَبّارِيّة (٥٠٤ هجرية)، وابن عَرَبْ شاه الدمشقي (٨٥٤ هـ) .

اَلأُمْدُوحة panegyric

القصيدة الشعرية التي يُقصد بها مَدْح شخص . مِثال ذلك من الأدب العربي مدائح المتنبي (٣٥٤ هـ) في سيف الدولة .

وقد يقصد بالأمدوحة laud مجرد التعبير عن مدح شخص نثراً أو نظماً .

أُمْدُوحَةُ باكُوس dithyramb

في الشعر الإغريقي القديم: النشيد الجماعي الذي كان يرتَّل في مدح ديونيسوس (باكوس) إله الخمر. وكانت أوزان هذا النشيد متنوعة وروحه عادة مُفْرِطة في الحماسة، ويقول أرسطو: إن التراجيديا أو المأساة في الأصل متصلة بهذا النوع من الشعر.

اَمْرُؤُ الْقَيْس (Umru'l- Qays)

هو أشهر لقب لحُنْدُج أو عَدِيّ أو مُلَيْكة (١٣٠ - ٨٠ ق . هـ .)، ويُكَنّى بأبي وهب، وأبي زيد، وأبي الحارث . ويلقب أيضاً بذي القُرُوح والمَلِكِ الضِّلِّيل (انظر. الملك الضليل ذو القروح) .

والقيس من أصنام الجاهلية كانوا يعبدونه وينتسبون إليه .

اَلأَمْزِجة (انظر: الأخلاط) .

أُمّ الرَّجَز (Umm ar-rajaz)

هي لامِيّةُ أبي النَّجْم العِجْلي (من أشهر رَجّازي الدولة الأموية وكان معاصراً للعجاج المتوفى سنة ٩٧ هـ) التي يستهلها بقوله:

الحمدُ لله الوَهُوبِ المُجْزِلِ
أَعْطَى فلم يَبْخَلْ وَلَمّا يُبْخَلِ

ثم تسهب الأرجوزة بعد ذلك بذكر الغريب في وصف الإبل ومراعيها، وكان رُؤْبَة (٦٥ - ١٤٥ هـ) يسميها « أم الرجز » إعجاباً بها واستحساناً لها .

أل « أنا » ego

عند ابن سينا (٤٢٨ هـ) هو النفس المفكرة . . . وشُغِلَ صوفية الإسلام أيضاً بفكرة الـ « أنا » في حديثهم عن الغيبة والشهود والفَناء والوجود . قال الحلاج (٣٠٩ هـ) :

أنا مَنْ أهْوَى ومَنْ أهْوَى أنا
نَحْنُ رُوحانِ حَلَلْنا بَدَنا .

وعُنِيَ الفلاسفة المحدَثون بالـ « أنا » وعدوُّه مبدأ كل تفكير، وعن طريقه انتهى ديكارت Descartes من الشك إلى اليقين، وأثبت وجود الله، ثم وجود العالم . وعليه عول القائلون بالمثالية النقدية (المعجم الكبير) .

اَلأَنانِيَّة egoism

مأخوذة من « أنا »، ويراد بها اعتبار المرء نفسه مِحْوراً للفكر والسلوك . فمن الناحية الميتافيزيقية ظن أن وجود الآخرين وهم أو مشكوك فيه، ولا يسلم المرء إلاَّ بوجود نفسه .

وتطلق الأنانية أخلاقياً بوجه خاص على تلك النزعة التي تعتمد على حب النفس وتقديم المصلحة الخاصة على العامة، فالنفع الخاص هو الدافع الأساسي وراء كل أخلاق وسلوك (المعجم الكبير) .

اَلانْتِحال piracy

طَبْعُ أثرٍ أدبي يَمْلِكُ حقَّ نَشْرِه مؤلِّفٌ ما من غير إذْن مُؤلِّفه .

(وانظر: النسخ والانتحال) .

اَلانْتِخابُ اَلإلَهِيّ، اَلْقَدَرُ السّابق predestination

المذهب الفلسفي والديني القائل بأن أفعال كل إنسان مرهونة أزَلاً بإرادة الله . وكان لهذا المذهب شأن أي شأن في المناظَرات الكلامية التي قامت بين الفِرَق

الإسلامية المختلفة وخاصة المُعْتَزِلَة والجَبْرِيَّة. وقد لعب دوراً كبيراً في المُناظَرات الدينية بانجلترا في القرن السابع عشر، وقد تأثر به جون ملتون John Milton في مُناقَشته لحرية الإرادة البشرية بمَلْحَمته «الفردوس المفقود» Paradise Lost (١٦٦٧)، كما لعب دوراً هاماً في المُناظَرات الدينية بين الكاثوليك والبروتستانت الكلفينيين بفرنسا في القرن السادس عشر.

اَلإنْجِلِيزِيَّةُ الْقَدِيمة — Old English

هي اللغة التي كان يتكلمها قدماء الإنجليز ويكتبون بها من أوائل القرن السابع الميلادي إلى أوائل القرن الثاني عشر.

اَلإنْجِلِيزِيَّةُ الْمُواطِنة — Pidgin English

وهي لَهْجَة إنجليزية شاعت في موانىء الصين منذ القرن الثامن عشر للتَّخاطُب بين البحَّارة الإنجليز وغيرهم من البحَّارة المنتمين إلى جنسيات مختلفة.

وتشمل هذه الرَّطانة عناصر كثيرة من اللغة الصينية ومن اللغات الزِّنجية المختلفة، وهي لغة تخاطُبٍ بَحْتَة إلا أنها قد تناولها علماء اللغة حديثاً بالدرس والبحث، كما حاول بعض الأدباء في الجزر الميلانيزية الواقعة في المحيط الهادي شمال شرق أستراليا، أن يكتبوا الآثار الأدبية بهذه اللغة غير أنهم لم يُوفَّقوا توفيقاً تاماً.

ويُلاحَظ أن المُصطلَح الإنجليزي pidgin تحريف صيني للكلمة الإنجليزية husiness. وقد شاع استعمالها الآن لوصف أي رطانة إنجليزية أو فرنسية مُحَرَّفَة في مُجتمَعَات إفريقية أو آسيوية أو أوقيانوسية.

اَلإنْجِلِيزِيَّةُ الْوُسْطَى — Middle English

هي اللغة الإنجليزية في إحدى مراحل تطورها من حيث النحو والضبط فيما بين القرن الثاني عشر والقرن الخامس عشر للميلاد.

اَلانْخِلاع، اَلانْسِلاخ — alienation

شعور المرء بأنه مُبْعَد عن البيئة التي ينتمي إليها.

اَلانْدِغام — synaloepha

فناء مقطعين أو أكثر في مَقْطع واحِد. وقريب من هذا في العربية فناء أحد الصوتين المُتجانِسين أو المُتقاربين المتجاورين في الآخَر. ومثال ذلك: «مما يَعُدُّون» من + ما.

اَلانسِجام — harmony

اتِّساق العناصر المختلفة اتساقاً موفقاً ينتهي إلى أثر موحَّد، كاتساق الوظائف في الكائن العضوي والأنغام في الهارمونيات الموسيقية (مج ١٠).

الانسجام الصوتي (انظر: المماثلة).

اَلإنْشاء — originative sentence

١ ـ عند علماء البلاغة العربية: «ما لا يصحُّ أن يُقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب، ومثال ذلك قول الشاعر:

ألا ليت الشَّبابَ يعود يوماً
فَأُخْبِرَهُ بما فعل المَشِيبُ

(علي الجارم ومصطفى أمين: «البلاغة الواضحة»).

ب ـ وعند الأدباء العرب: الإنشاء composition فن يُعلَّم به جَمْع المَعاني والتأليف بينها وتنسيقها، ثم التعبير عنها بعبارات أدبية بليغة» (المعجم الوسيط).

جـ ـ مَقال نثري قصير يكتبه تلاميذ المدارس تدريباً لهم على التعبير عمَّا يَجُول بخاطرهم.

اَلإنْشاءُ الطَّلَبِيّ

في علم المَعاني العربي، هو الذي لا يحتمل الصدق والكذب، ويُطْلَبُ به حصولُ شيء لم يكن حاصلاً وقت الطلب، مثال ذلك قول الحسن بن علي رضي الله عنهما: (لا تَطْلُبْ من الجَزاء إلا بقَدْرِ ما صنعت). وصِيَغُه: الأمْر، والنَّهْي، والاِسْتِفْهام، والتَّمَنِّي، والنِّداء.

(انظرها: في ترتيبها الهجائي).

اَلإنْشاءُ غَيْرُ الطَّلَبِيّ

في علم المعاني العربي، هو الذي لا يحتمل الصدق والكذب، ولا يُطْلَبُ به حصول شيء. وصِيَغُه كثيرة

منهـا: التَّعجُّـب، والمَدْح، والذَّم، والقَسَـم، وأفعـال الرَّجاء، وصِيَغُ العُقود.

(راجعها في مواضعها).

اَلإنْشاد melopoeia

هـو عنـد أرسطـو ذلـك العنصر الموسيقـي الذي يصاحب المأساة اليونانية القديمة، وكان يتـأتَّـى ذلـك بالعزف على الطبول والقيثارات أو بـالغنـاء الجماعـي الرتيب. وقد استعمل الشاعر الناقد الأمريكي عزرا بـاونـد Ezra Pound (١٨٨٥ - ١٩٧٢) هـذا المُصْطَلَح وصفاً لإحدى الوسـائـل الثلاث التي تبعـث الحياة في القصيدة الشعريـة، وهـي، على حـد تعبيره، الصور المرئية phanopoeia وحركة العقل بين الكلام بكل معانيه logopoeia والإنشـاد melopoeia ويعني به ما يتميز به الشعر من موسيقية أخَّاذة.

إنْشادُ الْحُبِّ الرَّفِيع Minnesang

أول مجموعة من الشعر تُكتب باللغة الألمانية فيما بين منتصف القرن الثاني عشر وأواخر القرن الثالث عشر، ويمكن اعتبارها مُساهَمةً قيِّمةً في شعر العصور الوسطى بأوربا، وكان هذا النوع من الشعر يُنْظَم لكي يُنشد أو يُلقى أمام مجموعة صغيرة من حاشية الملوك والأمراء، وموضوعه وفاء الرجل للمرأة التي يحبها حباً على جانب كبير من التقديس، وهذا الحب Minne هو الموضوع الرئيسي للقصائد المنشدة إلا أنها تحتوي أيضاً وصف الطبيعة وذكر بعض أحداث التاريخ المعاصر كالحروب الصليبية وعَلاقة الشاعر بالأمير الذي يعتبر حاميه وَوَليَّ نعمته في آن واحِد، إلى جانب عَلاقة الرجل بالمرأة التي يقدسها والتي يريد الفوز بعطفها بعد خـدمـة طـويلـة حافلة بالأخطار. وهذا الإسراف في مدح المرأة يصل إلى حد التصوف القريب من التقديس للسيدة العذراء مريم في المسيحية. كما أن هذا النوع من الشعر قريب جداً من الهوى العُذْريّ لدى العرب والحب الرفيع عند التروبادور في جنوب فرنسا. ولهذا الشعر أشكال ثلاثة: النشيـد ذو المقـاطـع Lied، وهـو شبيـه بـالموشـح الأندلسي، والقصيدة المختلفة أبياتها في العدد والطول وغير المقسمة إلى مقاطع Leich والقصيدة القصيرة التي تنظم لِيُتَغَنَّى بها Spruch.

أنْشُودَةُ الْجَوقة stasimon

في المأساة اليونانية القديمة: أُغنية تغنيها الجَوْقة بعد المَشْهد التمثيلي المصـوَّر بـالأحـداث المعـروف بـاسم البارودس، أو الدخيلـة (د. عبـد الرحمن بـدوي) أو القطعة (د. شكري محمد عياد) أو القصة الاستطرادية أو الحادثة القَصَصية (دريني خشبة).

اَلأَنْشُودَةُ الرَّعَوِيّة idyl (l)

في الشعر اليوناني القديم: قصيدة قصيرة في موضوع غرامي يشتمل على وصف بيئة رعوية مِثالية كما يوحي ببراءة الحياة وربيعها المتصل في هـذه البيئـة الرعـويـة الخيالية. وكان الشاعر ثيوكريتوس Theokritos أول من ابتدع هذا النوع من الشعر. ثم حَذَا حَذْوَهُ فرجيل Vergilius في الشعر اللاتيني. ولا فَرْقَ في الشعر القديم بين «الإكلـوج» eclogue (أو الرعـويـة) وبين الأنشودة الرعوية، إلا أن كُتَّاب عصر النهضة استغلوا الإكلوج كصيغة مقنَّعة للهجاء الاجتماعي والسياسي في حين أن الأنشودة الرعوية ظلت تعبر عن الجو المثالي الرعـوي البريء كما كـانـت الحال قـديماً. وينضـوي الصنفان التاليان من الأناشيد تحت هذا النوع:

اَلْمُغازَلَةُ الْبَرِيئة: مغامرة غـراميـة قصيرة تتصـف بالحنان والبراءة والعفة في أغلب الأحيان.

«اَلإدِيْل»: وهو استعمال خاص للأُنشودة الرعوية جرَّدَها تماماً من معناها الأصلي، وتناول موضـوعـات ملحمية ومغامرات بطولية. وهـذا هـو المعنـى الذي قصده الشـاعـر الإنجليـزي اللـورد تنيسـون Lord Tennyson في قصيدته «إيديلات المَلِك» Idylls of the King حيث تُقَصُّ فيها قِصَص بطولية لِمَلِكٍ بَطَلٍ في جو فروسي خيالي، ولكن يُلاحَظ أن الإيديل بهذا المعنى يشترك مع الأنشودة الرعـويـة في الجو الخيـالي الذي يصور حياة مثالية بعيدة عن تعقيدات المدنية.

اَلانْطِباع impression

ا – بوجه عام، ضَرْب من الشعور يجيء رَدَّ فِعْلٍ لمؤثِّر خارجي.

ب – سيكولوجياً، مجموعة الأحوال الفسيولوجية التي يترتب عليها إحساس خاص، وتجيء نتيجة لإثارات داخلية أو خارجية.

والأفكار مجرد انطباعات عند هيوم Hume (مج ١١).

جـ – وفي الأدب: يُراد بالانطباع ذلك الشعور الذي يُحِسُّ به القارىء نتيجةً لقراءته الأثر الأدبي. وقد يكون هذا الشعور بالرِّضا أو بعدم الارتياح نتيجةً لما يستنبطه من أفكار أو صور ذِهنية. كما يُطلق «الانطباع» على تأثُّر الكاتب بما يشهده في الحياة الواقعية، ثم يعبِّر عنه كِتابةً مثلما يحدُث في أدب الرِّحْلات أو ذكريات الصِّبا أو مُشاهَدة حوادث تاريخية هامة.

اَلانْطباعِيّة impressionism

حركة دولية انتشرت في أواخر القرن التاسع عشر بكل الفنون، ولكنها ظهرت أولاً في التصوير فالأدب ثم الموسيقى. والغرض من هذه الحركة التي ظهرت أوّلَ ما ظهرت في فرنسا أن تثور ضد نواميس المذهب الطبيعي من ناحية والرمزي من ناحية أُخرىَ. وتعتمد الانطباعية على التقاط ما هو متغيِّر سريع الزّوال، ويكاد لا يُلْمَس، من تأثيرات العالَم الخارجي على مشاعر النَّفْس وحساسيتها. والتأويل الفلسفي لذلك أن الانطباعية مُحاوَلة لِمَحْوِ التفرقة بين الذات والموضوع، فكل ما يهتم به هذا المذهب هو التعبير عن مُدْرَكات الحِسِّ مستقلة عما تُمليه الذاكرة ومَلَكَة التفكير على الإنسان من صور العالَم الخارجي. ومن أهم الانطباعيين في فن التصوير: مانيه Manet ومونيه Monet، وسيزليه Sisley، ورينوار Renoir، في فرنسا.

أما الانطباعية الأدبية فيمكن اعتبار الأخَوَيْن جونكور Goncourt مُبْدِعَيْها، وذلك خاصةً في يومياتها المشهورة (تسعة مجلَّدات من ١٨٨٧ إلى ١٨٩٩). والمنهج الانطباعي في الأدب ألاّ يُوصَف الشيء أو الموقف في ذاته، وإنما يعبر عن المشاعر والانطباعات التي أثارها الشيء أو الموقف في نفس المؤلِّف. فالأخَوان جونكور مثلاً لا يصفان حيًّا من أحياء باريس وصفاً واقعياً (كما كان يفعل بلزاك Balzac بحيث يستحضر في ذهن القارىء صورة حية لمكان له وجود موضوعي)، وإنما يصفان جنباً إلى جنب مجموعة من الانطباعات النفسية التي أثارتها في نفسيهما رؤْية ذلك الحي، مَثَلُهُما في ذلك مَثَلُ المُصوِّر الانطباعي الذي لا يقصد رَسْم الشيء بل تسجيل انطباعاته عنه.

والناقد الفرنسي فرديناند برونيتيير Ferdinand Brunetière هو أول من عرَّف الانطباعية الأدبية في كتابه «الرواية الطبيعية» Le Roman Naturaliste (١٨٩٦) بقوله «نقل منهجي لوسائل التعبير في فنٍّ ما أي فن التصوير إلى حيِّز فن آخر وهو فن الكِتابة». وقد وصف الكثير من أُدباء أُوربا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بالانطباعية، ومنهم دوديه Alphonse Daudet ومالارميه Mallarmé وبروست Proust في فرنسا، ودانّنزيو D'Annunzio في ايطاليا، وميترلنك Maeterlinck في بلجيكا، وريلكي Rilke وهاوبتمان Hauptmann وهوفمانشتال Hofmannsthal في ألمانيا والنمسا، وجورج مور George Moore وفرجينيا وولف Virginia Woolf في انجلترا. ولكن الحقيقة أن هذا الوصف لا يَصْدُق بصفة مُطْلَقة على كل ما كتبه هؤلاء من آثار أدبية، فالواضح أن المُراد بالانطباعية بصفة عامة عندما يوصف بها الأديب هو اشتمال أثره الأدبي على بعض الصفات الآتية: تفتيت الاكتمال الشكلي، وصف العبارات جنباً إلى جنب من غير أن يربط بينها تتابع معنوي أو عَلاقة سببية، والاهتمام بدقائق

الأمور، كما تتميز هذه النَّزْعة باستعمال الكلمات المفردة أو العبارات القصيرة مَحَلَّ الجُمَل التامة، والوَلَع بالكلمات النادرة، والنحت اللغوي، والمَيْل إلى التلميح، والحذف الدَّالّ.

أما في الأدب العربي الحديث فيمكن اعتبار الدكتور طه حسين والمرحوم المازني مِثالَيْن للانطباعية وذلك في كِتاب «الأيام» للدكتور طه حسين، حيث يصف أحداث حياته كما يشعر بها نتيجةً لإدراكه السَّمْعِيِّ لها، و«إبراهيم الكاتب» للمازني حيث تُرْوَى القصة من خلال انفعالات راويها وتأثُّراته الوجْدانية.

والانطباعية في الموسيقى تتمثل خاصة في مؤلفات كلود ديبوسي Claude Debussy وذلك لِلُجوئه إلى تشتيت اللحن، وإضعاف الإيقاع إضعافاً مقصوداً، واستعمال الأصوات التصويرية، ولكن يُلاحَظ أنه تُوجَد عناصر من هذا أيضاً لدى المؤلِّف الموسيقي الإنجليزي دليوس، والروسيين سكريابن Scriabin وسترافنسكي Stravinsky والفرنسي راڤل Ravel والايطالي ريسبيجي Respighi.

الأَنْطُولُوجْيا، مَبْحَثُ الْوُجُود ontology

دراسة الكائن في ذاته مستقلاً عن أحواله وظواهره، أو بعبارة أخرى «علم الموجود من حيث هو موجود» (أرسطو). ويطلق عليه «الميتافيزيقا العامة». والدليل الوجودي برهنة على وجود الله أساسها أن فكرة الألوهية في كمالها المُطْلَق واستغنائها عن غيرها تستلزم الوجود أصلاً. اعتمد عليها ابن سينا والقديس أنسلم في القرون الوسطى وديكارت في التاريخ الحديث (مج ١٢).

اَلاِنْفِتاح (انظر: الإطباق).

اَلاِنْفِصَال clarification

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) في كتابه «تَحْرِير التَّحْبِير» - «أن يقول المتكلم كلاماً يَتَوجَّهُ عليهِ فيه دَخَل (شُبْهة)، إذا اقتصر عليه، فيأتي بعده بما ينفصل به عن ذلك إما ظاهراً، أو باطناً يُظْهِرُه التأويل». ومثاله قول أبي نُواس (١٩٥ هـ؟) في الهِجاء:

في حِـــرِ أُم النـــاس إن كنـ
تَ مـــن النـــاس تُعَـــدُّ
ولقـــد نُبِّيـــتُ إبْلِيـ
سَ إذا رآكَ يَصُـــدُّ
ليس مـــن تقـــوَى ولَكـــن
ثِقَـــلٌ فيـــك وبَـــرْدُ

فقد يَحْتَمِلُ البيتان الأولان الذَّمَّ والمَدْحَ، ولكن البيت الثالث أزال الشَّكَّ وأكّد الذم.

اِنْفِصام الحَسَّاسِية

dissociation of sensibility

هذه عبارة ابتكرها الشاعر الناقد الأمريكي الانجليزي ت. س. إليوت T. S. Eliot في مقال له بعنوان «الشعراء الميتافيزيقيون» The Metaphysical Poets قال فيه: «إن شعراء القرن السابع عشر، وهم خلفاء كُتَّاب المسرح في القرن السادس عشر، كانوا يتمتعون بجهاز من الحساسية يستطيع أن يلتهِم أيَّ نوع من التجربة الإنسانية... » وفي القرن السابع عشر ظهر تفكك أو انفصام للحساسية لا نزال نحن نُعاني منه. ومما زاد هذا التفكك تأثير اثنين من أقوى شعراء القرن السابع عشر هما ملتون Milton ودرايدن Dryden، إذ كان كل منهما يؤدي بعض الوظائف الشعرية أداءً يصل إلى درجة من الامتياز خَلَقَتْ تأثيراً عظيماً حجب وظائف شِعرية أخرى...». وكان إليوت يرى أن الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز قادرون على التعبير عن الفكر والعاطفة مُمتزِجَيْن. أما شعراء الآونة المتأخِّرة، بعد مرحلة تفكك الحساسية التي وصفها، من أمثال تنيسون Tennyson وبراوننج Browning في القرن التاسع عشر. فلم يستطيعوا التعبير عن أكثر من تأملات عقلية،

ومع ذلك ذكر إليوت شاعرين في العصر الحديث استطاعا تجنب هذا التفكك، هما الشاعران الفرنسيان تريستان كوربيير Tristan Corbière، وجيل لافورج Jules Laforgue في أواخر القرن التاسع عشر، كما اعترف بفضلهما على شِعره هو.

اَلانْفعال passion

أصل معناه في التعبير الأرسطاطيلي ما يعانيه الشخص أو يتحمله تمييزاً له عما يقدم عليه المرء بمحض إرادته. وقد بقي هذا المعنى إلى اليوم في كلمة passion التي تُطلق على آلام السيد المسيح ومُعاناته قبل صَلْبه. وفي القرن السابع عشر بفرنسا طوَّر الفيلسوف ديكارت هذا المعنى ليشمل جميع الظواهر التي تحتملها النفس احتمالاً سلبياً، مع تمييز ذلك عن الأثر الذي يؤدّي إليه سبب الظاهرة المذكورة في النفس، فيعتبر الجوع أو الإحساس بالحرق مثلاً انفعالاً. وقد انتقل هذا المعنى الديكارتي إلى لغة الأدب في نفس القرن ليشمل معاني ثلاثة:

ا ـ كل ما تشعر به الشخصية في القصة أو المسرحية من عواطف وانفعالات.

ب ـ كل تأثير يؤدّي إليه الأثر الأدبي في نفوس القراء أو النظارة، فسمي الفزع والشفقة مثلاً انفعالي المأساة، وقد أضاف إليهما كورني Corneille (مستعيراً فكرته هذه من الناقد الإيطالي مينتورنو Minturno) انفعالاً ثالثاً هو التعجب أو الإعجاب.

جـ ـ جميع الوسائل والتأثيرات التي تستميل قلوب السامعين وحساسيتهم في الخَطابة.

ومنذ أوائل القرن الثامن عشر اعتبر الانفعال موجوداً إذا تميز بعنصر الدوام والقوة الكفيلين بالسيطرة على العقل بأسره. فاستعمل الانفعال بعد ذلك للدلالة على الميول الحادة المتطرفة، أو الميول القوية المزمنة التي تستعبد الإنسان وتبعده عن الخير الذي يتمثل ـ على حد اعتقاد فلاسفة القرن الثامن عشر ـ في حياة الذهن المفكر والإرادة المستنيرة، الأمر الذي جعل أغلب فلاسفة فرنسا وإنجلترا ـ منذ عهد پاسكال Blaise Pascal (١٦٢٣ - ١٦٦٢) حتى أواخر القرن الثامن عشر ـ يعطون للانفعال معنى مُستهجَناً. ومنذ أوائل القرن التاسع عشر حتى منتصفه، تغيرت النظرة إلى العاطفة والحساسية باعتبارهما عيبين في البشر إلى وصفهما بقيمة أخلاقية متزايدة، ورد اعتبار الانفعال وذلك خاصة في ضوء الحركة الرومانتيكية التي عمت كل أنحاء غرب أوربا.

ويطلق الانفعال emotion على الظواهر الوِجْدانية بوجه عام، كاللذة والألم، ويقابل الإدراك والنزوع. وقد يقصر على الانفعالات الشديدة التي يصحبها توقف أو حركة، كالخوف والحب (مج ٩).

اَلانْقلاب peripeteia

في فن المسرحية: هو ذلك التغير المفاجيء الذي يُصيب البطل من حالة سارَّة إلى حالة بؤْس. وقد اعتبر أرسطو في «فن الشعر» أن حَبْكة المأساة يمكن تحليلها إلى عناصر ثلاثة: ما سماه بالتعرف، والانقلاب، والتأثير. وقد تكلم عنها في الفصل العاشر والحادي عشر من مبحثه قائلاً عن الانقلاب: «والانقلاب هو التغير إلى ضِدِّ الأعمال السابقة، ويكون على سبيل الرجحان أو بطريق الضرورة، مِثال ذلك أن الرسول الذي يجيء إلى أوديبوس في «تراجيدية أوديبوس» ليبشره ويخلصه من خوفه على أمه لا يكاد يظهر من هو حتى يأتي بضد ما أراد. وكذلك في «تراجيدية الأنقيوس» إذ يقاد الأنقيوس إلى الموت ويتبعه داناوس ليقتله فينتج عن هذه الأعمال أن يقتل هذا، وينجو ذاك».

(الفصل الحادي عشر ـ ترجمة الدكتور شكري محمد عياد).

ويُلاحَظ أن أرسطو في مِثاله الأول يريد إبراز هذه الحادثة لأنها نقطة تَحوُّلٍ في حياة أوديبوس (في مأساة «أوديبوس ملكاً» لسفوكليس)، لا في حياة الرسول.

أنْواعُ الكَلِمة parts of speech

في اللغة العربية: الألفاظ المفردة التي تتألف منها الجُمَل المفيدة، وهي ثلاثة: الاسم، وهو ما يدل على معنى مستقل بالفهم وليس الزمن جزءاً منه. والفعل، وهو ما يدل على معنى مستقل بالفهم والزمن جزء منه. والحرف، وهو ما يدل على معنى غير مستقل بالفهم.

قال ابن مالك في ألفيته:

كَلامُنا لَفْظٌ مُفِيدٌ كَاسْتَقِمْ
وَٱسْمٌ وَفِعْلٌ ثُمَّ حَرْفٌ الكَلِمْ.

وفي اللغات الأوربية، اعتاد النُّحَاةُ منذ عهد الإغريق والرومان تقسيم أنواع الكلام تسعة أقسام، الاسم، الأداة، الصفة، الضمير، الفعل، الظرف، حرف الجر، حرف العطف، صيغة التعجب.

الأَنويّة egotism

١ - الإفراط في استعمال ضمير المفرد المتكلم في الكتابة الأدبية.

٢- التكلم عن النفس أكثر من اللازم.

٣ - المغالاة في الاعتزاز بالنفس.

وهذا المصطلح كان يستعمله الشاعر الإنجليزي كيتس Keats لوصف مذهب وردزورث Wordsworth في الشعر، واقتبسه الكاتب الفرنسي الروائي الناقد ستندال Stendhal في أوائل القرن التاسع عشر قاصداً به الدراسة الذاتية التفصيلية التي قد يقوم بها الكاتب من غير اهتمام بالغ بالذات. وفي كتابه «ذكريات الأنَويّة» Souvenirs d'égotisme قال: «إن الأنوية الصادقة وسيلة من وسائل تصوير القلب الإنساني»، ولكن تطور معناها بعد ذلك، وخاصة في فرنسا، إلى عبادة الذات بالإضافة إلى التطرف في التمتع بالملاذّ الحِسِّية مع ما يصحبها من المعاني المستهجَنة. وهذا هو المعنى الذي كانت تعنيه الروائية الفرنسية جورج ساند George Sand في منتصف القرن التاسع عشر.

وقد يمكن اعتبار الكاتب المصري ابراهيم عبد القادر المازني مثلاً للأنوية في الرواية العربية الحديثة.

الأَهْجِيّة satire

القصيدة التي غرضها الأساسي الهجاء كقصيدة المتنبي (٣٥٤ هـ) في كافور الإخشيدي، أو قصيدة الحماسة أو الفخر، أو التي يَرِدُ الهجاء في تضاعيفها كقصيدة دُرَيْد بن الصِّمّة (جاهلي) التي يفخر فيها بالانتقام لمقتل أخيه من أعدائه. أما في الآداب الغربية فالأَهْجِيّةُ هي أية صيغة أدبية شعرية أو نثرية تتضمن أغراض الهجاء المُشار إليها فيما تَقدَّم.

الأَهْجِيّة المُقْذِعة lampoon

الكلام المنظوم أو المنثور في هجاء شخص معين هجاء لاذعاً ساخراً يتصف عادةً بالقِصَر. مِثال ذلك من الأدب العربي أبيات ابن لنكك الثلاثة (شاعر البصرة) في الهجاء وهي:

وعُصْبَةٍ لَمَّا تَوَسَّطْتُهُمْ
صارَت عليَّ الأرضُ كالخاتَمِ
كأنَّهُمْ مِن سُوءِ أَفْهامِهِمْ
لَمْ يَخْرُجُوا بَعْدُ إلى العالَمِ
يَضْحَكُ إبْلِيسُ إذا راءَهُمْ
لأَنَّهُمْ عارٌ على آدَمِ.

أَهْلُ الحَديث traditionists

هم الفُقَهاء الذين كانوا يبحثون عن نَصّ من القرآن الكريم أو السنة يهتدون به في فَتاويهم، وقلما يعتمدون في ذلك على الاِسْتِنْبَاطِ الْعَقْلِيّ. ويمثل هؤلاء أهلُ الحجاز وإمامُهم مالك بن أَنَس (١٧٩ هـ)، وتلميذه عبد الرحمن بن القاسِم (١٩١ هـ).

أَهْلُ الرَّأي liberal interpreters

هم الفُقَهاء الذين كانوا يتوسعون في الاِسْتِنْباط والقِياس على ضوء الإسلام وتعاليمه، ويمثل هؤلاء أهلُ

العراق، وإمامُهم أبو حنيفةَ النعمان (٨٠ - ١٥٠ هـ) وخَلَفُه صاحباه أبـو يُـوسُـف (١١٣ - ١٨٢ هـ)، ومحمد بن الحسن الشَّيْبانِيّ (١٨٩ هـ).

أَهْلُ الصُّفّة mendicant preachers

هم نفر من فقراء المسلمين اتخذوا صُفّةَ الْمَسْجِد (الموضع المُظَلَّل منه) منزلاً لهم، وعاشوا على صدقات الرسول صلى الله عليه وسلم والمُثْرِين يعبدون الله حقّ عبادته، ويَزْهَدُونَ في مَتاع الدنيا. وسَرْعان ما تفرعت عنهم طائفة كبيرة من الوُعّاظ يستشهدون في وعظهم بأشعار لبيد (٤١ هـ)، والنّابغة الجَعْـدي (٦٥ هـ) وغيرهما: وكان لوعظهم أثر عميق في نفوس الشعراء الذين يختلفون إلى مجالسهم.

الأُوبرا، اَلْمَسْرَحِيّةُ الْغِنائيّة opera

هي الشعر المسرحي الذي ينظم بقصد أدائه غناء مصحوباً بالموسيقى الآلية من غير أن يتخلله أي حوار غير ملحن. وقد تسبقها موسيقى يؤديها الأوركسترا دون المغنّين، كما قد يتخلل فصولها قطع مـوسيقيـة. والأوبرا من أصل إيطالي، وأغلـب مُصطَلَحـاتها حتى الآن إيطالية. وأول أوبرا إيطـاليـة تـرجـع إلى عـام ١٥٩٤، واسمها «دافني» Dafne وقد كتب نصها رينوتشيني Rinuccini (المتوفى سنة ١٦٢١)، ولحنها جاكوبوبـري Jacopo Peri (١٥٦١ - ١٦٣٣؟). وأول أوبرا فرنسية ترجع إلى سنة ١٦٧١، واسمها «پـومـون» Pomone لـروبير كمبير Robert Cambert (١٦٢٨ - ١٦٧٧)، وأول أوبـرا إنجليزية ترجع إلى ١٦٥٦، واسمها «حصـار رودس» The Siege of Rhodes وقد كتب نصها سير ويليام دافننـت Sir William D'Avenant (١٦٠٦ - ١٦٦٨)، وألف موسيقاها خمسة ملحنين هم: هنري لـوز Henry Lawes (١٥٩٦ - ١٦٦٢) وهنري كوك Henry Cooke (١٦١٦؟ - ١٦٧٢) وماثيو لـوك Matthew Locke (١٦٣٠؟ - ١٦٧٧) والدكتـور تشـارلـز كـولمان Charles Coleman (المتوفى سنة ١٦٦٤) وجـورج هـادسـون George Hudson وأول أوبرا ألمانية ترجع إلى سنة ١٦٢٧ حينما أقلم هينريـخ شـوتس Heinrich Schütz (١٥٨٥ - ١٦٧٢) أوبرا «دافني» بمناسبـة حفـل زفاف ملكي. وفي روسيا يمكن اعتبار «حياة القيصر» (١٨٣٦) لميخـائيـل جلنكـا Mikhail Glinka (١٨٠٤ - ١٨٥٧) أول أوبرا روسية لم تعتمد على مَصادر أجنبية.

اَلأُوبرا الْهَزْلِيّة opéra comique

برغم هذه التسمية فإنها لا تعني الأوبرا المضحكة، ولكنها تعني الأوبرا التي يتبادل فيها الغناء مع الحوار غير الملحن، وقد يكـون مـوضـوعهـا مـأساة مثـل «كارمن» Carmen لجورج بيزيه Georges Bizet (١٨٣٨ - ١٨٧٥) أو «مـانـون» Manon لجول مـاسنيـه Jules Massenet (١٨٤٢ - ١٩١٢). وترجع هذه التسمية إلى سنة ١٧٦٥ حينما أُقِيم مهرجان خاص بمناسبة مولد القديس جرمانوس، فأعلن في هذا المهرجان عن حفلات أوبرا هزلية بقصد السخرية من الأوبرا الجادة التي كانت تقدمها أكـاديميـة الموسيقـى الرسمية صاحبة الامتياز المحتكر لأداء كل مسرحية غنائية في باريس. وقد كانت هذه الأوبرا الهزلية تقلل من الغناء حتى لا تتعرض لامتياز أكـاديميـة الموسيقـى وتكثر من الحوار الملفوظ. ثم عقد عقب ذلك اتفاق رسمي بين أكاديمية الموسيقى ومؤلفي وملحني الأوبرا الهزلية بالسماح بتقديم عروض تجمع بين الحوار الملفوظ والغنـاء مـن غير أن يكـون في ذلـك مخالفـة لامتيـاز الأكاديمية. وفي الوقت الحالي هناك دار للأوبرا الهزلية في باريس تسمح بعروض للمسرحيات الغنائية الصرفة إلى جانب الأوبرات الهزليـة أي تلـك التي تجمـع بين الحوار الملفوظ والغناء.

«اَلأُوپِرِيت» operetta

المسرحية الغنائية القصيرة، وهي مسرحية موسيقية خفيفة تشتمل عادة على حبْكة عاطفية نهايتها سعيدة،

كما تحتوي على مواقف من الحِوار الملفوظ والرقص التعبيري أو الاستعراضي.

وأشهر مِثال لهذا النوع الأوبريتات التي ألف موسيقاها يوهان شتراوس Johann Strauss النمساوي (١٨٢٥ - ١٨٩٩)، وتلك التي ألفها فرانس ليهار Franz Lehar المَجَري (١٨٧٠ - ١٩٤٨). وأشهر أوبريت لفرانس ليهار «الأرملة الطروب» Die Lustige Witwe (١٩٠٥) التي عربها الشاعر المصري عبد الرحمن الخميسي من سنوات مضت.

اَلأَوْتاد (انظر: الأسْباب والأوتاد).

أوغَسْطِيّ Augustan

نِسبةٌ إلى الأدب اللاتيني في عصر الامبراطور أوغسطس قيصر، والأدب الإنجليزي بين ١٦٦٠ م ومُنتصَف القرن الثامن عشر الذي اتَّخذ الأدبَ الأول مِثالاً يُحتذَى به.

ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت (أنظر: التخيير).

اَلإِيْجاز brachylogy

هو التعبير عن المعاني الكثيرة باللفظ القليل، ويكون إما بجعل العبارات القصيرة تتضمن معانيَ كثيرة من غير حَذْف (إيجاز القِصَر)، مثل قوله تعالى: «ألا لَهُ الْخَلْقُ والأمْر»، فقد استوعبت الكلمتان (الخلق، الأمر) جميع الأشياء والشئون، وإما بحذف كلمة أو جملة من الكلام (إيجاز الحَذْف)، ومثاله قوله تعالى: «وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا» أي أمر ربك. وقد يُسَمَّى الإيجاز الإشارة.

إيجازُ الْحَذْف (انظر: الإيجاز).

إيجازُ الْقِصَر (انظر: الإيجاز).

الإيداع القانوني (انظر: المكتبة العامة).

اَلإيداع وَالرَّفْو (ida' and rafw)

هما أن يضمن الشاعر قصيدته مِصْراعاً أو أقلَّ من شعر غيره.

(انظر: التضمين والاستعانة).

«اَلإِيْدْيُولُوجْيا» ideology

ا - هي عِلْم الإيديولوجيا (عِلْم الأفكار)، وموضوعه دراسة الأفكار والمعاني، وخصائصها، وقوانينها وعَلاقتها بالعلامات التي تعبر عنها، والبحث عن أُصولها بوجه خاص...

ب - تُطلق على التحليل والمناقَشة لأفكار مجرَّدة لا تُطابق الواقع.

جـ - عند ماركس، جُمْلة الآراء والمعتقَدات الشائعة في مجتمعٍ ما، دون اعتدادٍ بالواقع الاقتصادي (مج ١١).

اَلأَيسْلَنْدِيّة Icelandic

اللغة التي تُتكلَّم في جزيرة أيسلندا، وتُكتب منذ القرن العاشر الميلادي، وقد احتفظت، لانعزالها، بظواهر لغوية قديمة. وهي مشهورة بأدب الملاحم (إدّا) التي تقارن عادةً بملاحم هوميروس وملاحم اللغة السنسكريتية (مج ٧).

«اَلإِيْسُوبيه» isopet

اسم كان يُطلَق في العصور الوسطى بفرنسا على مجموعات من قِصَص الحيوان ومن الأمثال المأخوذة بطريق مباشِر أو غير مباشِر من قِصَص الحيوان لفيدروس Phaedrus المأخوذة بدورها من مَصْدر أُسطوري هو قِصَص إيسوب (من القرن السابع إلى السادس ق م). وكانت ماري دي فرانس Marie de France (في النصف الثاني من القرن الثاني عشر) أول من ترجم هذه القِصَص إلى اللغة الفرنسية القديمة، وسمتها «إيسوبيه» نسبةً إلى إيسوب، ثم أُطْلِقَ هذا الاسم على كل قِصَص الحيوان حتى أواخر القرن السادس عشر.

اَلإِيضاح elucidation

عند ابن أبي الإصْبع (٦٥٤ هـ) في كتابه

« تَحْرِيرُ التَّحْبِير » هو أن يذكر المتكلم كلاماً في ظاهره لَبْس، ثم يوضحه في بقية كلامه، وذلك كقول الشاعر:

يُذَكِّرُنِيكَ الخيرُ والشرُّ كُلُّه
وقيلُ الْخَنا والعلم والحلمُ والجهلُ
فَأَلْقاكَ عَنْ مَكْرُوهِها مُتَنَزِّهاً
وأَلْقاكَ في مَحْبُوبِها وَلَكَ الْفَضْلُ.

فإن البيت الأول يحتمل المدح والهجاء، ولكن البيت الثاني يزيل اللَّبْسَ ويثبت أن المقصود المدحُ لا الهجاء.

اَلإيطاء — repeated rhyme

معناه، في العَرُوض العربي، أن يُعِيدَ الشاعرُ القافيةَ بلفظها ومعناها قبل أن يفصل بينهما سبعةُ أبيات على الأقل، وهذا عيب من عيوب القافية، فإن اختلف معناها فهو عيب كذلك عند الكثير.

ومثال ذلك قول شَوْقي (١٩٣٢ م):

ولَوْ ذاقُوا هَوَى العِلْمِ
كما ذقتُ فَنُوا فِيهِ
ألا يا رُبَّ خَدّاعٍ
مِنَ النّاس تُلاقِيهِ
يَعِيبُ السَّمَّ في الأفْعَى
وكُلُّ السمِّ في فِيهِ.

فلفظ (فيه) تكرر، ولو أنه بمعنى مختلف، قبل الفصل بين البيت الأول والثالث بسبعة أبيات.

(راجع: القافية).

وأما الإيطاء في الأدب الغربي فقد يكون عيباً أو تكراراً بلاغياً الغرض منه الإبراز والتأثير.

اَلإيْقاع — rhythm

الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية، بمعنى الجَرَيان أو التدفُّق. والمقصود به عامةً هو التواتر المُتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللِّين أو القِصَر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتُّر والاسترخاء إلخ... فهو يمثل العَلاقة بين الجزء والجزء الآخَر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأُخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالَب متحرك ومنتظم في الأُسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صِفَة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص. كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية. فهو إذَنْ بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتِّباعه طريقة من ثلاث: التَّكرار، أو التعاقُب، أو التَّرابُط.

إيقاعُ النَّثْر — prose rhythm

(١) عند العرب: كان النثر في أول نَشْأَتِه لا يعتمد على وزن ولا قافية ولا إيقاع، ولم يكن يحفل بالخَيَال أو التصوير. ومع تطوُّره وبلوغه درجة عظيمة من النمو اتخذ وسيلة للتعبير عن بعض الأغراض التي كان يعبِّر عنها الشِّعر، كما استعار منه بعض مُميِّزاته. فدخله الوزن والإيقاع والقافية على نَحْوِ ما نرى في السَّجْع، وهو تَوافُق الفاصلتين في الحرف الأخير. مِثال ذلك قول الثعالبي (٤٢٩ هـ): « الحقد صَدَأُ القلوب، واللجاج سبب الحروب ». وأفضل السجع ما تساوت فقره في الوزن والتقفية والإيقاع. مثال ذلك قول الحريري (٥١٠ هـ):

« فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وَعْظِه ».

(٢) في الآداب الغربية: جَرَى العرف على أن يرجع التزام إيقاع مُعَيَّن في النثر اليوناني إلى عهد ثراسياخوس Thrasymachos (كان حيّاً بين ٤٣٠ و٤٠٠ ق م تقريباً). وقد أقَرَّ أرسطو في كِتابه « الخطابة » (٣ – ٨) ضرورة التزام إيقاع مُعَيَّن في النثر، قريب من إيقاع الشِّعر. كما التزمَ كُتَّابُ النثر الرومان منهجاً مُعَيَّناً أيضاً في الإيقاع النثري، وخاصة

فيما يتعلق بأواخر الجُمَل أو الفقر cursus

وقد التزمَ كُتَّابُ اللاتينيـة في العصـور الوسطـى الأُوربية أنواعاً ثلاثة من هذه النِّهايات سَمَّوْها :

١ - البسيط cursus planus .
٢ - البطيء cursus tardus .
٣ - السريع cursus velox .

وقد شاع التزام مِثْل هذه الإيقاعات في الكِتابات الفرنسية والإنجليزية بعدئذ .

ويمكن اعتبار التأثير اللاتيني الشيشيروني واضحاً في النثر الفرنسي (وخاصة أثناء القـرن السـابـع عشر في المواعظ والخُطَب الدينية) . أما النَّثْر الإنجليـزي فقـد تأثَّر إلى حدٍّ بعيد بالإيقاعات السامية المبنية على الموازنة والتكرار والظـاهـرة في الترجمة الإنجليـزيـة للكِتـاب المقدَّس .

الإيماء (انظر : الإلْماع) .

إيهامُ التَّناسُب illusion of relevance

هو نوع ملحق بمُراعاةِ النَّظِير ، وهو أن يؤتى بلفظ له معنيان أحدهما مناسب لمعاني ألفاظ تقدمته ، غير أن المقصود به معنى مختلف وذلك كقوله تعالى : « الشَّمْسُ وَ الْقَمَرُ بِحُسْبان ، وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدان » ، فالنجم بمعنى الكوكب مناسب للشمس والقمـر المذكـوريـن قبله ، ولكن المقصود به النبات الذي يَنْجُم من الأرض لا ساق له كالبُقُول ، فذِكْرُهُ بعد الشمس والقمر يُوهِم أن المقصود به الكوكب .

(انظر : مراعاة النظير) .

أيّامُ الْعَرَب the gestes of the Arabs

هي حروبُهم ووقائعُهم ، لأنهم كانـوا يتحـاربـون نهاراً ، فإذا أقبل الليل أوقَفُـوا القتـال حتى الصبـاح . وكانوا يسمون هذه الأيام والحروب غالباً بأسماء البِقاع والآبار التي نَشِبَتْ بجانبها مثل يوم عين أباغ ، وكان بين المناذرة والغساسنة ، ويوم شِعْب جبلة ، وكان بين عبس وأحلافها من بني عامر وذُبْيان وأحلافها من تَميم .

باب الباء

باحِثَةُ البَادِية

لقب الشاعرة المصرية «مَلَك حِفْني ناصف» (١٩١٨) التي عُنِيَتْ بإنهاض المرأة المصرية بعد «قاسم أمين»، فكانت أول مصرية مسلمة تجاهر بالدعوة العامة إلى تحرير المرأة، وكتبت سلسلة مقالات في هذا الموضوع بإمضاء «باحثة البادية»، فغلب عليها هذا اللقب. وقد رثاها شاعر النيل، حافظ ابراهيم، بقصيدة أولها:

مَلَكَ النُّهَى لا تَبْعَدِي
فَالْخَلْقُ فِي الدُّنْيَا سِيَرْ
إِنِّي أَرَى لَكِ سِيرَةً
كَالرَّوْضِ أَرَّجَهُ الزَّهَرْ

اَلبَتْر — catalexis

هو في العروض العربي عِلَّة مقتضاها حذف السبب الخفيف (الحذْف) مع ساكن الوَتِد المجموع وإسكان ما قبله (القطْع)، فتتحول (فَعُولُنْ) إلى (فَعْ)، ومثاله قول الشاعر:

خَلِيلَيَّ عُوجَا عَلَى رَسْمِ دارٍ
خَلَتْ مِن سُلَيْمَى وَمِن مَيَّه

فالتفعيلة الأخيرة (يَهْ) وزنها (فَعْ).

(انظر: المبتور).

اَلْبُتْراء — imperfect speech

هي الخطبة التي ألقاها زيادُ بنُ أَبِيه (٥٣ هـ)، والي المِصْرين (البصرة والكوفة) من قِبَل معاوية، مُعلِناً فيها الأحكام العرفية لأول مرة في الإسلام. وإنما سميت البتراء (أي المقطوعة المُشوَّهة) لأنه لم يحمد الله فيها.

اَلبَحْر — metre

هو في العروض العربي، وزن موسيقي يتكون من حركات وسَكَنات، كونت منها وَحَدات صوتية (أسباب وأوْتاد) اشتقت منها التفعيلات، وهي ثمان:

فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مستفعلن، مُفاعَلَتن، مُتفاعِلن، فاعلاتن، مفعولاتُ.

والبحور التي ابتكرها الخليل بن أحمد (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟) خمسةَ عشرَ بحراً، وأضاف إليها الأخفش الأوسط (٢١٥ هـ) بحراً هو (المتدارَك) بفتح الراء.

اَلْبُدائِيُّ النَّبِيل — Noble Savage

تأثرت الحركة الرومانتيكية في أوربا بفكرة أن الإنسان خير بفطرته وبأنه يَفْسُدُ نتيجةً للمدنية والروابط الاجتماعية. وكان الفيلسوف جان جاك روسو هو الذي تُنسب إليه هذه الفكرة كما تُنسب إليه المسئولية عن انتشارها، وذلك خاصة من خِلال كِتابه في التربية «إميل» (١٧٦٢)، وكتابه عن التنظيم الاجتماعي المسمَّى «العَقْد الاجتماعي» Le Contrat Social (١٧٦٢). ولكن يبدو أن كِتاب روسو الذي كان له أكبر الأثر حقيقة في نشر هذه الفكرة هو

اَلْبُرْجُوازِيّة bourgeoisie

دخل هذا الاصطلاحُ الثقيل اللفظ اللغة العربية في الوقت الذي اهتم فيه بعض المثقفين والفنانين العرب بنظريات الماركسية والسوريالية، أو بعبارة أخرى يمكن اعتبار العَقْد الثالث من القرن العشرين بداية لدخوله اللغةَ العربية، أما أصل اشتقاقه فهو كلمة فرنسية معناها ساكن الْمَدِينَة المحصَّنة في العصر الإقطاعي، ولما كان هؤلاء السكان يشتغلون بأعمال لا تربطهم بفِلاحَة الأرض كالتجارة والحِرَف الحُرَّة، كانوا يتمتعون بحرية أكبر مما يتمتع به سكان الريف برغم أنهم مَحْمِيُّون بسيِّد الإقطاع ويدفعون له الضرائب. ونظراً لطول المدة التي استغرقتها الحروب الصليبية وفَداحة النفقات التي صُرفت في سبيلها آضْطُرَّ السادة الإقطاعيون إلى أن يقترضوا من سكان المدن هؤلاء، فتراكمت ديونهم وعجزوا عن الدفع، فاشتد سلطان هذه الطبقة من سكان المدن، وأصبحوا يكوِّنون طبقة متوسطة يتزايد سلطانها وتهدد كيان النظام الإقطاعي في سبيل تأييد الحكم المركزي الممثل في الملك الذي كان يُرْجَى منه تحقيق المُساواة ووَحْدة القانون بالنسبة للمواطنين جميعاً. وبتدهور سلطة السادة الإقطاعيين وتقوية سلطة الملك تحول الإقطاعيون إلى طبقة ارستوقراطية تحيط بالمِلك في بَلاطِه، أما البرجوازية فقد ظلت تَسْكُن المُدُن ويتزايد بأسها فيها تزايداً أدَّى في نهاية القرن الثامن عشر إلى مطالبتهم بحقوق أكثر وعدم اكتفائهم بحماية المِلك، فقامت الثورة الفرنسية على أيديهم وقبضوا على ناصية الحكم، ومنذ ذلك الوقت أصبحت البرجوازية المالكة الفعلية للثروة في فرنسا، ولم تلبث أن صارت كذلك في باقي أوربا. وكان القرن التاسع عشر عصر ازدهارها وتأسيسها للمرحلة الاجتماعية والاقتصادية التي تسمى الآن بالمرحلة الرأسمالية، غير أن الرأسمالية نظام اجتماعي اقتصادي لاستغلال وسائل الإنتاج في مُجتَمعٍ ما، أما البرجوازية فهي الطبقة الاجتماعية التي أَوْجَدَت هذا النظام. وعلى الرِّغم من أنَّ القرن العشرين يُعتبر امتداداً لعصرهم الذهبي الذي بدأ في القرن التاسع العشر، وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية، نرى هناك طبقة أخرى أخذت في النمو نتيجة لتركيز أعداد كبيرة من العُمَّال في الصناعات الرأسمالية، وهي الطبقة العاملة الأجيرة التي سماها البعض من علماء الاقتصاد في هذا القرن بالـ «بروليتاريا». وأصبحت هذه الطبقة مع تنظيماتها النقابية الوثيقة، تَحُدُّ من قوة البرجوازية. والمجتمعات الحديثة - ما عدا المجتمعَ السوفْيتي ومن حذا حَذْوَه - تقوم كلها على حفظ التوازن بين البرجوازية والطبقة العاملة، وأما الارستقراطية، فقد اختفت نهائيّاً بوصفها عاملاً اقتصادياً في الأغلبية الكبرى من المجتمعات الإنسانية.

ومن الطريف أن نلاحظ أنه على الرّغم من التوتُّر القائم بين البرجوازية والطبقة العاملة فإن طُرُق الحياة البرجوازية أصبحت المثل الأعلى لجميع الطبقات في كل أنحاء العالم، كما أنه من الطريف كذلك أنه على الرغم من الهجمات التي شُنَّت على البرجوازية، فإن أغلب الثقافات والفنون انبثقت منذ عصر النهضة في أوربا من هذه الطبقة، وذلك لأنها كانت حريصة على تثقيف نفسها حتى تكون مرموقة الجانب في المجتمع، ومن جهة أخرى لم يشغلها من الحروب ودسائس القصور ما شغل الإقطاعيين والأرستقراطيين، فضلاً عن أنها كانت بِمَأْمَنٍ من غائلة الحاجة والفاقة التي كانت تقاسيها الطبقة العاملة وتَشْغَلُها عن كل اهتمام ثَقافي.

ومن الغريب أن الاتصاف بالبرجوازية أصبح مُستهجَناً في الأوساط الثقافية البرجوازية نفسها، ومنذ القرن التاسع عشر سُمِّيت أية ثقافة أو فن لا يحتوي على الكثير من المثل العليا برجوازياً، كما أن البرجوازية في القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت عَلَماً على كل رُوحٍ خالية من صِفات الإقدام وحُبِّ المُخاطَرة والعزة والأَنَفَة.

« اَلْبَرْد » bard

شاعر القبيلة عند الكِلْتِيِّين القُدامَى، الذي كان يَنْظِم القصائدَ ويغنّيها إشادة بأبطال قبيلته. وفي الآداب المتأخرة أُطلق هذا اللقب على شكسبير دون غيره من الشعراء تكريماً لعبقريته في الشعر.

اَلْبُرْدَة prophet's garment poem, (burda)

هو لقب القصيدة التي أنشدها كَعْبُ بن زُهَيْر (مُخضرَم) النبيَّ صلى الله عليه وسلم حينما جاءه يبايعه على الإسلام ويَعُوذُ به، فأمَّنه الرسول وكساه بردة اشتراها معاوية من أبنائه بعشرينَ ألفَ درهمٍ، وكان يلبسها الخلفاءُ بعد معاوية في العِيدَيْن، ومطلع القصيدة:

بانَتْ سُعادُ فَقَلْبِي اليومَ مَتْبُولُ
مُتَيَّمٌ إثْرَها لَمْ يُفْدَ مَكْبُولُ

والبردة أيضاً يراد بها قَصيدة البردة الشَّهيرة التي نظمها الإمام البُوصِيريّ (٦٩٤ هـ) في مرضه، قيل إنه فُلِجَ، فنظمها، وتَوسَّلَ بها إلى رسول الله، فشُفِيَ من مرضه. وقد أجمع الأدباءُ على أنها أفضلُ مدائح الرسول صلى الله عليه وسلم بعد «بانت سعاد» لكَعْب ابن زُهَيْر. وأولها:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ بِذِي سَلَمِ
مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

ومن حِكَمِها الرائعة:

وَالنَّفسُ كَالطِّفْلِ إنْ تُهمِلْهُ شَبَّ عَلَى
حُبِّ الرَّضاعِ وإن تَفْطِمْهُ يَنْفَطِمِ.

اَلْبَرْدِي papyrus

نبات مائي عرفه المصريون القدماء فيما كان بوَاديهم من البرك والمستنقعات، فقدَّسوا هذا النبات كما قدسوا غيره من النباتات، واتخذوه رمزاً مقدساً للدِّلْتا، وانتفعوا به في بناء دورهم الأُولى، وشدوا من أعواده خفاف الزوارق ينتقلون بها من مكان إلى مكان، وأخيراً نسجوا منه القراطيس يكتبون عليها بالمداد (مج ٧).

وقد اقتبس العرب عن المصريين القدماء استعمال البَرْدِيّ للكتابة عليه، وذلك بعد فتحهم لمصر، وأقدم مِثال معروف للبردي المستعمل للكتابة العربية يرجع إلى سنة ٢٢ هـ أي بعد فتح العرب مصر بسنتين تقريباً، وكان هذا المِثال محفوظاً بين مجموعة الأرشيديوق راينر بڤينا، وأقدم الأمثلةِ المحفوظة بدار الكتب بالقاهرة يرجع إلى عهد الوليد بن عبد الملك (٨٦ - ٩٦ هـ). (انظر: علم البردي).

بُزُرْجمِهْرُ الإسْلام (Buzurgmihr of Islam)

هذا لقب سهل بن هرون (٢١٥ هـ) القَيِّم بدار الحِكْمة على خَزائِن كُتُبِ الْفَلْسَفة التي جلبها المأمون (٢١٨ هـ) من قبرص ليشرف سهل على نقلها إلى العربية. وإنما أطلق عليه معاصروه هذا اللقب إشارة إلى أنه في العربية يماثل بزرجمهر في الفارسية في كثرة حِكَمِه وأمثاله. وقد وصفه الحسنُ بن سَهْل، وزيرُ المأمون، بقوله، «وازِن العِلْم، واسِع الحِلْم، إن حُودِثَ لم يكذب، وإن مُوزِحَ لم يَغْضَبْ، كالغيث أَيْنَ وقع، وكالشمس حيث أولَت أحيَتْ، وكالأرض ما حَمَّلْتَها حَمَلَتْ، وكالماء طَهُورٌ لِمُلْتَمِسِه، وناقع لغُلّة من حَرَّ إليه (عطش)، وكالهواء الذي تُقْطَفُ منه الحياةُ بالتَّنَسُّم، وكالنار التي يعيش بها المَقْرُور، وكالسماء التي قد حَسُنَت بأصناف النُّور».

و (بزرگ) من معانيها في الفارسية الكبير أو العظيم أو المشرق، ومن معاني (مهر) الشمس، فمعنى بزرجمهر على هذا «الشمس المشرقة»، ولعل المقصود الشمس التي تعم فائدتها جميع الأحياء. ويلاحظ أن الكاف ذات الشرطتين تنطق في الفارسية جيماً مصرية (أي غير معطشة).

اَلْبَسْط periphrasis

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) - ما سماه

روايته المسماة « هيلويز الجديدة » La Nouvelle Héloïse (١٧٦١) إذ إنه يناقش فيها مناقشة جدِّيَّة فكرة العودة إلى الطبيعة فيما يتعلق بصِلات الأسرة العاطفية والجنسية. غير أن فكرة العودة هذه فكرة قديمة في فلسفات أوربا، وهي تظهر في عصر النهضة عند الفيلسوف الفرنسي مونتيني Montaigne.

اَلْبَدَل — substitute

هو، في اصطلاح النحويين، التابع المقصود بالحكم المنسوب إلى متبوعه إثْباتاً ونَفْياً من غير واسِطة (أي من غير حرف العطف)، وأقسامه هي:

١ - بدل كل من كل، أو بدل مُطابِق، وهو الذي يساوي المُبْدَلَ منه في المعنى، مثال ذلك قوله تعالى: « اِهْدِنا الصِّراطَ الْمُسْتَقِيمَ، صِراطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عليهم ».

٢ - بدل بعض من كل، وهو ما كان البدل فيه جزءاً من المبدل منه، كقولك اشتريت البيتَ نصفَه، ولا بد فيه أن يتصل البدل بضمير المُبْدَلِ منه كما في (نصفه)، وقد يكون الضمير مقدراً كقوله تعالى: « وَلِلهِ على الناسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إليه سَبيلاً »، أي من استطاع منهم.

٣ - بَدَلُ الاشْتِمال، وهو ما كان البدل فيه كالصفة في المُبْدَلِ منه، ومثاله قوله تعالى: « يَسْأَلُونَكَ عن الشهرِ الحرامِ قتالٍ فيه »، فقتال بدل من الشهر الحرام، بدل اشتمال لأن القتال حَدَث من أحداث الشهر الحرام، وليس هو نفس الشهر الحرام ولا جزءاً منه. ولا بد فيه من ضمير يربط البدل بالمُبْدَلِ منه كالهاء في (فيه).

٤ - البدل المُبايِن، كبدل الإضْراب، ومثاله قوله صلى الله عليه وسلم: « إن الرجل ليصلي الصلاة ما كتب له نصفُها، ثُلُثُها، رُبْعُها »، فثلثها، ربعها، بدل من نصفها: ومنه بدل النِّسْيان، كقولك: سافر أخي أبي إذا أردت أن تقول أبي فنسيت وقلت أخي، فأبي بدل نسيان من أخي. ومنه بدل الغَلَط كقولك نجح عليٌّ محمدٌ في الامتحان إذا أردت أن تقول نجح محمد ولكن لسانك سبقك إلى علي، فمحمد بدل غلط من علي.

(لزيادة التفصيل، انظر: لغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد، وشرح الأشموني على ألفية ابن مالك، وابن هشام في شرح القطر).

اَلْبَديع — tropes; (badī‘)

تزيين الألفاظ أو المعاني بألوان بديعة من الجمال اللفظي أو المعنوي، ويسمى العلم الجامع لطرق التزيين بعلم البديع (علي الجارم ومصطفى أمين « البلاغة الواضحة »)، وهو أحد العلوم الثلاثة في البلاغة العربية: المعاني، والبيان، والبديع. (انظر: علوم البلاغة).

ولا يُقْصَدُ بالبديع عند الجاحِظ (٢٥٥ هـ)، مجردُ المحَسِّنات المعروفة في علم البديع من الجِناس والطِّباق والتَّوْرِية الخ... بل يقصد به كذلك المعاني الطريفة النادِرة التي تُمْتِعَ النفس وتُرْضِي العقلَ والقلب.

والبديع عند ابن المُعْتَزّ (٢٩٦ هـ) في كتاب « البَديع »، هو الاِسْتِعارةُ، والتَّجْنيس، والمطابقة، وردّ أعْجاز الكلام على ما تَقَدَّمَها، والمَذْهَب الكَلاميّ.

(ارجع إليها في ترتيبها الهجائي).

ولم يكن المقصود بالبديع عند ابن المعتز العِلْم الذي يبحث عن وجوه تحسين الكلام بعد مُطابَقته لمُقْتَضَى الحال.

البديعيات — rhetorical poems of praise

هي قصائدُ في مديح الرسول صلى الله عليه وسلم مُحلاّةً، بألوان البديع التي تبلغ أربعين ومائةَ لون أو تزيد. وأقدمُ نماذجها « الكافية البَديعيّة في المَدائِح النَّبَويّة » لصَفيِّ الدين الحِلّي (٧٥٠ هـ)، ومطلعها:

إن جئتَ سَلْعاً فَسَلْ عن جيرة العَلَم
وَاقْرَ السلام على عُرْبٍ بذي سَلَم

وطريقته أن يجعل كل بيت فيها شاهداً على لون من ألوان البديع.

اَلْبَديهيّة axiom

المبدأ المُسلَّم به لوضوحه بذاته وعدم احتياجه إلى البرهنة، والمستعمَل أساساً لبرهنة منطقية أو قانونية.

اَلْبَراءَةُ الْبَابَويّة bull

رسالة رسمية يُصْدِرُها البابا بوصفه رئيساً للكنيسة الكاثوليكية تُكتب باللاتينية، ويُشار اليها بكلماتها الأولى، وتُخْتَم بخاتَم البابا.

بَراعةُ الاِسْتِهْلال skilful poetic beginning

هي أن يبدأ الشاعر قصيدته بما يوضح غرضه منها، كقول الخَنْساء (٥٤ هـ؟) في أخيها:

وما بَلَغَتْ كفُّ امرىءٍ مُتَنَاوَلاً
مِن المجد إلاّ والذي نِلْتَ أطوَلُ
وما بلغ المُهْدونَ للناس مِدْحةً
وإن أطْنَبُوا إلاّ الذي فيك أفضلُ.

بَراعةُ التَّخَلُّص skilful poetic transition

هي أن ينتقل الشاعر مما بدأ به قصيدته إلى الغرض منها ببراعة وعدم تكلف، كقول محمد بن وُهَيْب (شاعر المأمون ١٩٨ - ٢١٨ هجرية):

ما زال يُلْثِمُني مَراشِفَهُ
ويَعُلُّني الإبريقُ والقَدَحُ
حتى استردَّ الليلُ خِلْعَتَهُ
وبدا خلالَ سوادِهِ وَضَحُ
وبدا الصباحُ كأن غُرَّتَهُ
وجهُ الخليفةِ حين يُمْتَدَحُ.

اَلْبَرْبَط (barbaṭ)

هو آلة موسيقية وَتَرِيّة كانت شائعة في بلاد الإغريق، كما كانت القِيان يضرِبْنَ عليها في بلاط الغَساسِنة حينما وفد عليهم عَلْقَمة بن عَبَدة (جاهلي).

اَلْبُرْجُ الْعاجِيّ ivory tower

عِبارة تدل على انعزال الفنان أو المُفكِّر عن مشاكل البشرية، ويُقصد بها المدح لدى البعض والذم لدى البعض الآخَر.

«الْبرَجْماتِيّة» الذَّرائعيّة pragmatism

مَذْهَب فلسفي أمريكي أسَّسه ويليام جيمز William James (١٨٤٢ - ١٩١٠) وتشارلز ساندرز بيرس Charles Sanders Peirce (١٨٣٩ - ١٩١٤)، مُؤَدّاه أن مِعْيار صِدْق الفكرة أو الرأي هو النتيجة العملية التي تترتب عليها من حَيْث كَوْنُها مُفيدةً أو مُضِرَّة.

اَلْبُرْجُوازِيّ bourgeois

١ - في علم الاجتماع: صفة لأحد أفراد الطبقة المتوسطة أو الحاكِمة الذي لا يَعْمَل بيديه خِلافاً للعامل والفلاح.

٢ - صفة تُطلق استِهجاناً على من يتَّسم بالانغماس في المَصالح المادية مع التشبُّث بقِيَم أخلاقية واجتماعية مُحافظة خوفاً من أي تغيير في الأوضاع الراهنة.

٣ - في الأدب الفرنسي: ا - صِفة تُطلق على بعض الأجناس الأدبية التي ينتمي أبطالها إلى الطبقة المتوسطة، مثال ذلك: «الرواية البرجوازية» Le roman bourgeois (١٦٦٦) لفورتيير Furetière (١٦١٩ - ١٦٨٨ م)، و«المسرحيات البرجوازية» Drames bourgeois لديدرو Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤ ميلادياً).

ب - صِفة كانت تُستعمل في القرن السابع عشر للتعبير عن الابتِذال والسُّوقِيَّة.

جـ - وفي القرن التاسع عشر استُعْمِلَتْ هذه الصفة للتعبير عن فِقْدان المُثُل العليا.

٤ - وفي الآداب والفنون الغربية عامة: صِفة تُطلق استهجاناً على العمل الفني أو الأدبي الذي لا يتصف بسَعَة الأُفُق أو الابتكار.

القُدامَى من البلغاء باسم الإطْناب (انظر: الإطناب)، ومَثَّلَ للبسط بقول امرىء القيس (٥٠٠ - ٥٤٠ م؟).

نَظَرَتْ إليكَ بعينِ جازئةٍ
حوراءَ حانيةٍ على طِفْلِ

ومجمل التشبيه أنه شبه عين المحبوبة بعين الظَّبْية، فأطْنَبَ في التشبيه بما يفيد أنها تنظر وهي حانية على طفل ليزيد من جمال التشبيه.

اَلْبَسِيط (basit)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ابْتَكَرَها الخليلُ ابنُ أحمدَ (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟)، وتَفْعِيلُه: (مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ) أربعَ مرات، مرتين في كل شَطْر، وقد يكون مَجْزُوءاً. مثال التام منه قول زُهَيْر بن أبي سُلْمَى (٥٣٠ - ٦٢٧ م؟) في ديوانه:

يا حارِ لا أُرْمَيَنْ منكُمْ بداهيةٍ
لم يَلْقَها سُوقةٌ قَبْلِي ولا مَلِكُ

ويلاحظ أن التفعيلة الأخيرة في كلا الشطرين (هِيَتِنْ) و(مَلِكُو) بالإشباع قد حذف منها الثاني الساكن فصارت (فَعِلُنْ)، ويسمى ذلك «الخَبْن».

(انظر: البَحْر، الخَبْن).

اَلْبِشْرِيّة (Bishriyya)

هي شُعْبَة من شُعَب الاعْتِزال منسوبة إلى بِشْر بن المُعْتَمِر (٢١٠ هـ) الذي كان يقول بتفضيل علي بن أبي طالب على بقية الصَّحابة، وهو أول من ذهب إلى تَوَلُّد الأفعال بعضِها من بعض، وبني على هذا بحثاً مُسْهَباً في تحديد المَسْئُولِيّة في الأعمال المُتَوَلِّدَة عن غيرها.

وإلى ذلك أشار أبو نُواس (١٩٥ هـ؟) بقوله مُتَغزِّلا بجَنان:

وذاتِ خَدٍّ مُوَرَّدْ
فتانةِ المُتَجَرِّدْ

تأمَّلُ العينُ منها
محاسِناً ليس تَنْفَدْ
فبعضُها قد تَناهَى
وبعضُها يَتَوَلَّدْ

اَلْبَطَل hero

١ - شخصية أُسطورية - قد تكون من سُلالة إلَهية حسب معتقدات الديانات الوثنية والمُشْرِكَة - لها قوة خارقة ومهارة تميزها عن البشر. مثال ذلك: هِرَقْل أو أخِيل في الأساطير اليونانية القديمة.

٢ - محارب شهير أو إنسان يُعجَب به الناس لِما لَهُ من مآثر ومَكْرُمات، وذلك مثل عنترة عند العرب، ورولاند الذي كان أحَبَّ فرسان الإمبراطور شارلمان إليه.

٣ - ذلك الشخص الذي يلعب دوراً رئيسياً في القصة أو المسرحية، وتنطوي نفسه على صفات وقوى يتعاطف معها القراء أو النظارة دون غيره من الشخصيات. وقد يكون صراع الرواية أو المسرحية بين هذه الشخصية وشخصية أُخرى تتسم بصفات ينفر منها القراء أو النظارة، أو يدور الصراع داخل نفس البطل أو يدور بينه وبين الأقدار كما هي الحال في المأساة اليونانية.

اَلْبَطَلُ المُزَيَّف anti-hero

الشخصية الرئيسية لقصة تمثل بطلاً مُجرَّداً من صِفات البُطولة، ويَتميز عادةً بدناءَة النَّفْس والجُبْن وعدم تقيُّده بالْمُثُل العُليا، عن وَعْي أو غير وعي. وهذه الشخصية أصبحت شائعة في الأدب القَصَصِي بفرنسا وانجلترا بعد الحرب العالمية الثانية. وهذه الشخصية يُراد بها أن تكون رمزاً لأساليب النَّجاح في العالَم الحديث. ومن أهمِّ هذه الشخصيات تشارلس لملي Charles Lumley في رواية «أسْرِعْ في النزول» Hurry on Down لجون وين John Wain وبطل رواية «جم المحظوظ» Lucky Jim لكنجزلي إيمز Kingsley Amis.

بُطولِيّ heroic

صفة تطلق على أعمال تشبه أعمال الأبطال، أسطوريِّين كانوا أو حقيقيين.

بلاغ، نَشْرة bulletin

بَيان أو معلومات أو أخبار موجَزة تُوَجَّه إلى الجُمهور من مَصْدَر مسئُول. مثالُ ذلك: نَشرة الأخبار بالإذاعة أو الصُّحُف، أو النشرة الصحِّية عن مَرَض عظيمٍ من العُظَماء.

اَلْبَلاغة eloquence

هي مُطابَقة الكلام الفَصيح لمُقْتَضَى الحال، فلا بد فيها من التفكير في المعاني الصادقة القيّمة القوية المبتكرة منسقةً حسنةَ الترتيب، مع تَـوَخِّي الدقـة في انتقـاء الكلمات والأساليب على حسب مَواطِن الكلام ومواقعه وموضوعاته وحال من يُكْتَبُ لهم أو يُلْقَى إليهم.

والذوق وحده هـو العُمْـدة في الحكـم على بلاغـة الكلام، فقول أبي النَّجْم (١٣٢ هـ؟) يصـف الشمس أمام هِشام بن عبد المَلِك:

صفـراءُ قـد كـادت ولَمَّـا تفعـلِ
كـأنها في الأُفْـقِ عينُ الأَحْـوَلِ

غير بليغ، لأن هشاما كان أحـول، لـذلـك أمـر بحبسه. (انظر: البليغ والبلاغة).

وعندما سُئِلَ ابن المُقَفَّع (١٤٢ هـ؟) عن معنى البلاغة قال: « البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوهٍ كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاِحْتِجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون شِعْراً، ومنها ما يكون سَجْعاً وخُطَباً، ومنها ما يكون رسائل. فعامّة ما يكون من هذه الأبواب الوَحْيُ فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة. فأما الخطب بين السِّماطَيْن (خُطَب المَحافِل) وفي إصلاح ذات البَيْنِ (الصلح) فالإكثار في غير خَطَل والإطالة في غير إمْلال. ولْيَكُن في صـدر كلامـك دليـل على حاجتـك (بَـراعَـةُ الاِسْتِهْلال)، كما أن خير أبيـات الشعر البيت الذي إذا سمعت صَدْرَه عرفت قافِيَتَه (رَدّ الأَعْجاز عَلَى الصُّدُور). فقيل له: فإن مَـلَّ السـامـع الإطالة التي ذكرتَ أنها حقُّ ذلك؟ قال: إذا أعطيتَ كل كلام حَقَّه وقمتَ بالذي يجب من سياسة ذلك المقام وأرضيتَ من يعرف حقوق الكلام فلا تَهْتَمَّ لما فاتك من رِضا الحاسِد والعَدُوّ فإنه لا يرضيهما شيء، وأما الجاهل فلستَ منه وليس مِنْكَ، ورِضـا جميـع النـاس شيءٌ لا تنالُه، وقد كان يقال: رِضا الناس شيء لا يُنال ».

وقد نصح مرة لبعض الأدباء، فقال: « إياك والتتبعَ لوَحْشِيِّ الكلام طَمَعاً في نَيْلِ البلاغة فإن ذلك هو العِيُّ الأَكْبَر ». وأجاب سائلاً سأله عن البلاغة، فقال: « هي التي إذا سمعها الجاهل ظن أنه يُحْسِنُ مِثْلَها » (السَّهْلُ المُمْتَنِع).

اَلْبَلاغةُ التَّكْوِينيّة pedagogical eloquence

هي دراسة البَلاغـة بـوصفهـا فنـاً دراسـةً تُنَمِّـي المَواهِب الموجودة لدى الإنسان، وتحفظها من العبـث والضعف، فضلاً عن أنها لا تقف حَجَرَ عَثْرة في سبيل المَقْدِرة الإنشائيّة.

اَلْبَلاغةُ النَّقْدِيّة critical eloquence

هي دراسة البلاغة كعلم أو كنظـريـة دراسـة تيسر الفهمَ وتقديرَ الأدب. وهي لا تقف مساعدتها على ذوي المَواهِب الطبيعية، بل إنها تُوَصِّـل وتـزيـد في ثـروة الاطلاع لدى هؤلاء الذين يفتقرون إلى هذه المواهب.

(انظر: علوم البلاغة).

« اَلْبَلاد » ballade

١ ـ قصيدة معقدة من أصل فرنسي، تتكون من ثلاثة أدوار، كلٌّ منها ذو ثمانية أو عشرة أبيات، ومن دور خِتاميّ يتألف من أربعة أو خمسة أبيات. ويُشتَرَط فيها ألا تتجاوز قوافيها الثلاث أو الأربع، وأن يُلتزَم نفسُ الترتيـب في كـل أدوارهـا. كما أنـه يشترط أن

ينتهي كلُّ دور بنفس البيت الذي تنتهي به الأدوار الأخرى. وفيها شَبَهٌ بالمُوشَّح الأندلسي.

٢ - في الموسيقى: لحن موسيقيّ شِعري الطابَع، مُعَدٌّ للأركسترا أو للعزف على البيانو منفرداً. مثال ذلك البلاّد التي ألفها شوبان Frédéric Chopin المؤلف الموسيقي البولندي.

اَلْبَلِيغُ وَالْبَلاغة eloquent and eloquence

عندما سُئِلَ العَتّابي (٢٠٨ هـ) عن معناهما قال: «كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حُبْسَة ولا استعانة فهو بليغ، فإن أردت اللسان الذي يروق الألسنة ويفوق كل خطيب فإظهار ما غمض من الحق وتصوير الباطل في صورة الحق. فقال له السائل: قد عرفتُ الإعادة والحبسة، فما الاستعانة؟ قال: أما تراه إذا تحدث قال عند مَقاطِع كلامه: يا هَناهْ، ويا هذا، ويا هيه، واسمع مني، واستمع إلي، وافهم عني، أوَلَسْتَ تفهم؟ أو لست تعقِل؟ فهذا كله وما أشبهه عِيٌّ وفَساد». والحبسة: العي والحَصَر والعجز عن التدفق في الكلام.

(انظر: البلاغة).

البِنْية (انظر: التركيب).

البِنيَويّة (انظر: التركيبية).

اَلْبَواكِير juvenilia

مُصطلَح يُطْلَق على الأعمال الأُولى لمؤلِّفٍ ما منشورةً في وقت شبابه، ويُطْلَق خاصةً على أعمال الشعراء.

«اَلْبُوهيمِيّة» Bohemianism

أسلوب حياة الفنان أو الأديب الذي لا يُقيم وزناً للمعايير والقِيَم الاجتماعية، ولا يُقيم على حالٍ أو مكان مُعيَّن. والبوهيمية من مظاهر الثورة الرومانتيكية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وبوهيمي نِسبةٌ إلى بوهيميا، منطقة في تشيكوسلوفاكيا الحالية كان يُظَنُّ أنها المَهْد الأصلي للغَجَر الرُّحَّل الذين شُبِّهَت بهم هذه الطائفة من الأدباء والفنانين.

اَلْبَيان rhetoric of tropes and metonymies

علم يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطُرُق مُختلِفة (التلخيص للقزويني)، وهو أحد علوم البلاغة العربية الثلاثة، ويشمل التشبيه والمجاز والكِناية. والعلمان الآخران هما: المعاني والبديع. (انظر: علوم البلاغة).

وقد يقصد بالبيان report تناول الموضوع من نواحيه المختلفة كتابة بحيث يكون أساساً للمناقشة والدراسة.

كما قد يقصد بالبيان statement أيضاً عرض قضية معينة فكرية كانت أم سياسية.

بَيانُ الاعْتبار (انظر: وجوه البيان).

بَيانُ الاعْتقاد (انظر: وجوه البيان).

اَلْبَيانُ بِالْكِتاب (انظر: وجوه البيان).

بَيان العِبارة (انظر: وجوه البيان).

بَياناتُ النَّشْر imprint

١ - وهي اسم الناشر ومكان وتاريخ النشر، وتوضع عادةً في أسفل صفحة العنوان.

٢ - اسم المطبعة التي قامت بطبع الكتاب، ومكان وزمان الطبع، وعنوان المطبعة. وتوضع عادةً في أسفل ظهر صفحة العُنْوان، أو في أسفل آخِر صفحة بالكِتاب.

بَيانِي نَمُوذَجِيّ epideictic

قسَّم أرسطو الخُطَب أقْساماً ثلاثة: ١ - سياسية ٢ - قضائية ٣ - بيانية. ويراد بهذا النوع الأخير الخطب الملقاة في المدح أو الذم التي تتضمن مزايا الممدوح أو مَثالِب المَهْجُوّ. وكان هذا النوع أيضاً يوضع على شكل نموذجي يستطيع كل خطيب أن يترسَّمه.

«بيْت» beat

صفة تطلق على نزعة ظهرت بين الشباب في الولايات المتحدة الأمريكية إبّانَ الحرب العالمية الثانية تتميز بالميل نحو السلوك الشارد، والغرابة في شكل

الثياب، والتعبير عن المشاعر تعبيراً جامحاً، والولع بفلسفات شرقية غريبة على المجتمع الذي يعيشون فيه.

اَلْبَيْت line; verse

عدة كلمات متتالية منسقة حسب قواعد العروض ومكونة لوحدة مكتملة الوزن، وهو: ١ - في الشعر العربي: كلام موزون اشتمل على شَطْرَيْن، أولهما الصَّدْر وثانيهما العَجُز، ويُعتبر في القصيدة وَحْدَةً قائمةً بذاتها.

ب - وفي الشعر الأوربي: هو الكلام الموزون الذي يُصَفُّ في سَطْر من القصيدة، ويُقاس في الشعر الفرنسي بعدد مَقاطعه، وفي الشعر الإنجليزي بعدد نَبَراته.

اَلْبَيْتُ التّامُّ التَّفْعيلات acatalectic

وهو البيت من الشعر الذي لم يدخله من الزِّحافات والعِلَل ما ينقص تفعيلاته كالجَزْء مثلاً.

اَلْبَيْتُ الْقائِمُ بِذاتِه end-stopped line

البيت من الشعر الذي يُعتبر وَحدةً كاملة ولا يعتمد على غيره في تمام معناه. مثال ذلك في الأدب العربي قول عَلْقَمة بن عَبَدة:

الحَمْـدُ لا يُشتَـرَى إلاّ لَـهُ ثَمَـنٌ
مِمَّا يَضِـنُّ بـه الأَقْـوامُ مَعْلُـومُ.

على أن بعض شعراء العرب كانوا يقتصرون في نظمهم على بيت واحد مكتمِل المعنى، ويسمى في هذه الحالة باليتيم.

(انظر: اليتيم).

اَلْبيئَة milieu; environment

١ - مفهوم أخذ به الكاتب الروائي الفرنسي أُونوريه دي بلزاك Honoré de Balzac حوالى سنة (١٨٤١ ميلادياً) في تفسيره للشخصية الروائية قائلاً: «إن الظروف الاجتماعية تحدِّد ماهية الأفراد مثلما تحدد البيئة حقيقة الأجناس الحيوانية». وقد استعار هذا المفهوم من الفيلسوف الفرنسي جوفروا سانت هيلير Geoffroy Saint-Hilaire الذي كان قد اقتبسه بدوره من علماء الطبيعة ليفسر به الظروف المؤثِّرة في نمو أي كائن عُضوي، والمجتمع في رأيه يتميز بسمات هذا الكائن.

٢ - وحوالى ١٨٥٠ م اتخذه هيپوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣ م)، الفيلسوف الناقد الفرنسي، أساساً له في تحديد الجو الفكري والأخلاقي الذي يعيش فيه مُؤَلِّف ما والذي يشترك مع الجنس والعصر في تحديد عبقرية هذا المؤلِّف، وذلك في قوله: «إن البيئة الأخلاقية، ومعها البيئة المادية، تؤثران في كل فرد وتَضْغَطان عليه تأثيراً وضغطاً مستمرين.

بابُ التّاء

التالف: (انظر: التجانس).

التّابع — epigone

هو شخص مقلد لآثار عصر سابق وأقلّ إجادةً مما قلده، كما يطلق هذا المصطلح على نفس الأثر الأدبي المقلَّد، وذلك كالمقامات التي أُنشئت في القرن السادس الهجري المقلدة لمقامات بديع الزمان الهمذاني (٣٩٣ هـ) والحريري (٥١٠ هـ).

وقد يعني التابع sequel المرحلة التالية لسَرْد سبق أن نُشِرت أجزاؤه الأولى، وقد يستمر السرد فيما بعد. ويمكن اعتبارُ «قَصْرُ الشَّوْق» لنجيب محفوظ تابعاً لـ «بَيْنَ القَصْرَيْن» في ثلاثيته المشهورة.

(التابع في النحو العربي، أنظر: التَّوابع).

اَلتَّأْثيرُ الأَدَبيّ — literary influence

١ ـ تأثير أديب أو مؤلفاته على أديب آخَر.

٢ ـ تأثير تيار أدبي ماض على أديب لاحِق. أو تأثير تيار أدبي أجنبي ماضٍ أو مُعاصِر على أديب معيَّن.

٣ ـ تأثير مؤلَّفات أديب معيَّن على روح عصره وذوقه العام. مِثال الأول تأثُّر الدكتور طه حسين بالجاحظ وشوقي بالمتنبي. ومِثال الثاني تأثُّر الشيخ محمد عبد المطلب بالشعر الجاهلي. وتأثُّر أدباء العرب المعاصِرين بالمدارس الواقعية والرمزية في الآداب الأُوربية. ومِثال الثالث تأثير الدكتور طه حسين على روح الجِيل بعد الحرب العالمية الثانية.

تاجُ السُّونِتّات — crown of sonnets

ترجمة صِيغة شِعرية إيطالية في عصر النهضة مُكوَّنة من سَبْعة سونتات: البيت الأخير من السونت الأول هو نَفْسُ البيت الأول في الثاني، وهكذا حتى أوَّل السونت السابع. وآخر بيت في السابع هو نفس أول بيت في الأول.

اَلتّاريخ — history

جملة الأحوال والأحداث التي يمر بها كائن ما، وتصدق على الفرد والمجتمع، كما تصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية.

والتأريخ: تسجيل هذه الأحوال.

وعند العرب بدأ التأليف في التاريخ بتدوين أنْساب العرب وأخبارهم مُستقاة من أشعارهم، فبالسيرة النبوية وتاريخ الرسل والملوك، ثم بتاريخ الأمم المجاورة لهم وخاصة الفرس. فألف عُبَيْد بن شُرْيَة كتاب «الملوك وأخبار الماضين» لمعاوية (مؤسس الدولة الأُموية سنة ٤٠ هـ). وألْمعُ من ألَّفَ في السيرة النبوية وقِصَصِ الأنبياء والقُدَامَى من العرب محمد بن اسحق (١٥٠ هـ). وتفرع عن الكتابة في السيرة النبوية التأليف في تاريخ المَدِينة المنورة، وأشهر من ألَّفوا في ذلك ابن زبالة (المتوفَّى بعد المائتين للهجرة)، ويعتبر كتابه هذا الرائد الملهم للتأليف في تاريخ المدن.

وكان لكتابة التاريخ عند العرب طريقتان:

١ ـ الترتيب حسب السنين، ثم ذكر الحوادث في أي مكان تحت كل سنة، كما فعل ابن جرير الطبري (٣١٠ هـ)، وأبو الفداء (٦٣٢ ـ ٧٣٢ هـ)، وهذه هي الطريقة الأصيلة عند العرب.

٢ ـ أو سَوْق الحوادث باعتبار الأمم والدول كما فعل ابن خلدون (٧٣٣ ـ ٨٠٨ هجرية). أما أبو الفِداء فله كِتابان («المختصر في تاريخ البشر»، و«تقويم البلدان») هما مرجع العرب والفرنج في هذين العلمين. وأما ابن خلدون فهو أسبقُ علماء الأمم إلى فلسفة التاريخ، وله كتاب «العبر وديوان المبتدأ والخبر»، ومقدمته زاخرة بالبحوث المبتكرة المنوعة في الاجتماع والاقتصاد وفلسفة التاريخ.

ومن المُلاحَظ أن كثيراً من المؤرخين العرب قد جانبوا النقد في تواريخهم، إمَّا مُحاباةً للخلفاء والملوك أو خوفاً منهم، وأنهم قنعوا بأخبار الحروب والفتوح والتولية والعزل والمواليد والْوَفَيات، ولعل لهم العذر في ذلك لضآلة علمهم بوسائل فن التاريخ وعلومه كعِلْم المسكوكات وعلم السِّجلاَّت وعلم العاديات وعلم الاقتصاد وعلم الإحصاء.

ثم جاء العصر الحديث، فتطور التاريخ وتخصص حتى أصبحنا نرى بكل فرع من فروع المعرفة تاريخاً خاصاً به. ومن أشهر مؤرخينا في هذا العصر عبد الرحمن الرافعي الذي أرَّخَ للحركة القومية في مصر الحديثة تاريخاً دقيقاً أميناً مفصلاً.

وعد «هيجل» التاريخ جزءاً من الفلسفة، لأنه ليس مجرد دراسة وصفية، بل هو أقرب إلى التحليل وبيان الأسباب (مج ١٠).

وقد ظهر التأليف في التاريخ بالغرب منذ القرن الخامس قبل الميلاد بوصفه سرداً لمجموعة من الأساطير المختلطة بالوقائع الغرض منها حث القارىء على التقوى والتحلِّي بالأخلاق الفاضلة وبالوطنية الحقة. وكان هذا هو الدافع لدى هيرودوتس (٤٨٤ ـ ٤٢٥ ق. م؟) في تأريخه لحروب الفرس والإغريق، وكذلك بالنسبة لتوكوديدس (٤٧٩ ـ ٤٤٠ ق.م؟) في تأريخه لحروب الموره. أما في العصور الوسطى، فقد انحصر التاريخ في الحوليات مثل «التاريخ الأنجلو سكسوني» الشهير، وَسِيَرُ الملوك مثل «كِتاب الحوليَّات» Chronicles (١٥٧٧ م) لروفائيل هولنشد Raphael Holinshed (المتوفى سنة ١٥٨٠ م تقريباً). والمعروف أن شكسبير قد اتخذه مصدراً لكثير من مسرحياته التاريخية. واستغل التاريخ أداة للدعاية الدينية القومية أثناء الحروب الصليبية وخاصة الحوليات التي كان يسجل فيها المؤرخون الحَمَلات والمعارك لجيوش الصليبيين. كما استغلَّ التاريخ في القرنين السادس عشر والسابع عشر بكل أنحاء أوربا في الدعاية والمُناظَرة أثناء الصراع الديني بين الكاثوليكية والبروتستانتية.

وأصبح التاريخ في القرن الثامن عشر بأوربا أشبه بمحاولة لإظهار فلسفة الأخلاق في أمثلة أساسها الحقيقة وإن كانت تتصف بتأويلات للمؤلِّف نفسه. أما القرن التاسع عشر فقد تميَّز التاريخ فيه بمحاولة إحياء الماضي بأسلوب خيالي جذاب بقصد إغراء القارىء بمتعة أدبية شبيهة بالمتعة التي يجدها في قراءة الرواية. ومن أمثلة تاريخ القرن الثامن عشر كتاب إدوارد جيبون Edward Gibbon «في تدهور الدولة الرومانية وسقوطها» Decline and Fall of the Roman Empire (١٧٧٦ ـ ١٧٨٨ م)، وكتاب ڤولتير Voltaire المسمى «قرن لويس الرابع عشر» Le Siècle de Louis XIV (١٧٥١ م). ومن أمثلة تاريخ القرن التاسع عشر «تاريخ فرنسا» (١٨٣٣ ـ ١٨٦٧ ميلادياً) لجول ميشيليه Michelet و«تاريخ إنجلترا» (١٨٤٨ ـ ١٨٦١ م) للورد ماكولي Lord Macaulay وقد اختلفت الآراء في أواخر القرن التاسع عشر فيما إذا كان التاريخ عِلْماً أو فناً، كما ظهرت علوم مساعدة للتاريخ لتعزيز من يرى أنه عِلْم،

مِثال ذلك عِلْم النقوش وعِلْم الصكوك وعِلْم وثائق الدولة وعلم الخطوط القديمة. وقد انتشرت في ألمانيا أولاً أنواع من التاريخ تعتبر تجميعاً لمواد متخصصة دقيقة لعدة مؤلفين، كما ظهرت هناك نزعة فلسفة التاريخ والتاريخ المُقارَن، ثم ذاع كل ذلك في البلاد الأخرى بأوربا.

ويمكن التمييز بين التأريخ والتاريخ بالقول بأن صاحب التأريخ وظيفته جمع الحقائق التاريخية ووثائقها مع تسجيلها تباعاً، في حين أن المؤرخ، صاحب التاريخ، يرتبها ترتيباً يتلاءم مع ميوله الفكرية والذوقية، وقد يتناولها بالمناقشة والتأويل. فالتأريخ مثاله في العربية: «النجوم الزاهرة» لابن تَغْري بَرْدِي (٨٧٤ هجرية)، ومثال التاريخ: كتب عبد الرحمن الرافعي في تاريخ مصر الحديث.

اَلتّارِيخُ الأَدَبِيّ، تارِيخُ الأَدَب

literary history

هو تطبيق مناهج التاريخ على وصف الأدب في عصر أو في عصور متتالية عند شعب واحد أو شعوب مختلفة. فعلى المؤرخ الأدبي إذن أن يحدد عصوراً أدبية ذاكراً أهم اتجاهاتها العامة، وأن يحاول الربط بين إنتاج الأديب وغيره من الأدباء، كما يربط أيضاً بين الحدث الأدبي، أينما كان، وبين الأحداث التاريخية العامة سياسية كانت أم اجتماعية. وعليه أيضاً أن يَصِفَ الأدب لا كظاهرة ثابتة وإنما كظاهرة تتغير وتتطور مع مرور الزمن نتيجةً لِردِّ فِعْل أو تأثُّر أو تفاعُل بين عناصر أدبية مختلفة عَبْرَ العصور.

تَارِيخُ الأَفْكار، اَلتّارِيخُ الفِكْرِيّ

history of ideas

وهو فرع من الدراسة التاريخية يتميز بمناهج خاصة وبعدم وجود حدود واضحة له: ففي مظهر من مظاهره يشبه التاريخ الفكري ما سماه الفيلسوف هيجل Hegel بفلسفة التاريخ أو بالتأويل الفلسفي لأحداث التاريخ، إذ إنه محاولة للتجريد والتعميم فيما يتعلق بالصِّلات البشرية في مجتمعٍ ما أو بالاتجاه العام لتطور ذلك المجتمع.

وفي مَظْهر آخَر له: يبحث التاريخ الفكري انتشار بعض الأفكار أو المؤلَّفات الهامة في عصر من العصور أو في بيئة من البيئات، وذلك خاصة في دراسات العصور الوسطى، والعصور السابقة لها، قبل اختراع الطباعة. فعلى هذا المعنى يكون التاريخ الفكري عبارة عن دراسة نصيب نظرية ما من الازدهار والانتشار بين نخبة محدودة من العلماء والمفكرين.

وهناك مَظهر ثالث أكثر ذيوعاً، وهو اهتمام التاريخ الفكري بدراسة نشر الأفكار من أي نوع كانت: أدبية، أخلاقية، سياسية، دينية، جمالية، علمية، في بيئة أو حِقْبة معينة. وهذا المظهر يُعْنَى بدرس الأفكار بإحدى طريقتين:

١ - إما بتعريف وتحليل بعض العبارات الدالة في الكتابات الجدية لعصر من العصور مثل كلمة «الطبيعة» في القرن الثامن عشر، أو كلمة «التقدم» في القرن التاسع عشر بأوربا.

٢ - وإما بمتابعة تطوُّر أفكار معينة من مبدعها إلى آخر من تلقَّاها من جماهير مجتمع ما. والدراسة هنا معنية بالآثار الأدبية وبوسائل الإعلام لا لما تتميزان به من قيمة في حد ذاتها وإنما لدلالتها بوصفها وثيقة لتطور الأفكار في زمن ما.

ويتميز التاريخ الفكري في الجامعات الحديثة بأنه يتجاوز التقسيمات المألوفة للمعرفة، كما يسمح بمشاركة علماء من فروع مختلفة في وضعه وتوليفه.

ومن امثلة تاريخ الأفكار كِتاب «البطل في الأدب والأساطير» للدكتور شكري محمد عياد.

اَلتّاريخيّة

historicity

مطابقة السرد لواقع التاريخ.

اَلتّأسيس

(ta'sīs)

معناه، في العَرُوض العربي، ألف لازمَة بينها وبين

الرَّوِيّ حرف متحرك يسمى الدَّخِيل، كقول شَوْقي (١٩٣٢ م):

وما لكَ كَالأبْطالِ سيفٌ تُجيلُهُ
ولَكِنْ لِسانٌ بِالسَّفاهةِ جائِلُ

فلام (جائل) روي، والألف قبلها تأسيس، والهمزة المتحركة بينها الدخيل.

(انظر: الروي، الدخيل).

اَلتَّأْكِيد emphasis

صورة بلاغية الغرض منها إعطاء أهمية خاصة لكلمة أو عبارة ليست لها هذه الأهمية عادة.

تَأْكِيدُ الذَّمِّ بما يُشْبِهُ الْمَدْح abuse in the form of praise

هو أن تُسْتَثنى صفةُ ذم من صفة مدح منفية، كقولك: فلان لا خيرَ فيه إلا أنه يُسِيءُ إلى من أحسن إليه.

أو أن تستثنى صفةُ ذم من صفة ذم أخرى، كقولك: القوم شِحاح إلا أنهم جُبَناء.

تَأْكِيدُ الْمَدْحِ بِما يُشْبِهُ الذَّمّ asteism

هو أن تُذْكَرَ صفةُ ذم منفية، ويستثنى منها صفة مدح، كقول ابن الرُّومِيّ (٢٨٣ هـ):

ليس بـه عيبٌ سوى أنـه
لا تقـعُ العينُ على مثلـهِ

أو أن تستثنى صفة مدح من صفة مدح أخرى، كقول النّابغة الجَعْديّ (مُخضْرَم):

فتًى كَمُلَتْ أخلاقُه غيرَ أنه
جَوادٌ فما يُبْقِي على المال باقِيَا

وقد يُسَمّى عند علماء البديع الاِسْتِثْناء.

التأليف composition

وضع أي عمل عقلي في صورة قابلة للفهم والإدراك كالأثر الأدبي أو الصورة الفنية أو القطعة الموسيقية. ويخضع هذا عادة لقواعدَ مصطلحٍ عليها.

التَّأْلِيهُ الطَّبِيعِيّ deism

مَذْهَبٌ اُسْتُحْدِثَ في القرن السابع عشر يقرر وجود الإلّه اعتماداً على آثاره الكونية ويرفض الوحي والنقل، وبهذا يقابل مذهب التأليه الديني الذي يجمع بين العقل والنقل (مج ٨).

وكانت هذه الكلمة تُستعمل حتى أواخر القرن الثامن عشر بِمَعانٍ مختلفة، غير أن العنصر المشترَك بينها كلها هو التسليم بأن العالَم من خَلْق إلّه، إلا أنه لم يبن عن ماهيته لأي دين من الأديان المعروفة.

وقد حاول الفيلسوف كانت Kant أن يميز بين مذهب التأليه الطبيعي ومذهب «التأليه التوحيدي» theism قائلاً: إن الأول يقتصر على القول بأن هناك علة أولى للكون، وإن هذه العلة تَستعصي على التعريف. أما بالنسبة للثاني فإنه يقول: إن هذه العلة الأولى قابلة للتعريف بـالعقل البشري الذي يعتبرها كائناً خالقاً حراً حرية كاملة، يهتم بشئون الكون بعنايته الإلّهية وعدالته القدسية في الآخرة. ولذلك اعتبر ڤولتير وروسو من أنصار هذا المذهب التوحيدي، غير أن أغلب الكُتّاب الفرنسيين وصفوهما تجوزاً بأنهما من أتباع مذهب التأليه الطبيعي.

اَلتَّأَمُّل contemplation

استِغراق الذّهن في موضوع تفكيره إلى حَدٍّ يجعله يَغْفُل عن الأشياء الأخرى بل عن أحوال نفسه، وعند بعض صُوفيَّة القرون الوسطى: درجة سامِيَة من درجات المعرفة (مج ٨).

تامُّ التَّفْعيلات acatalectic

صفة تُطْلَق على بيت الشِّعر الكامل التفعيلات في البحر الذي يَنتمي إليه. والمصطلَحان الإنجليزي والفرنسي كانا ينطبقان أصلاً على الشعر اليوناني واللاتيني، ثم امتدّا إلى الإنجليزي والفرنسي. ومثاله في الشِّعر العربي: قولُ عُمَرَ بن أبي ربيعة (٢٣ - ٩٣ هـ) مِنْ بحر الخفيف التامّ:

قال لي صاحبي ليعلم ما بي
أتحبُّ القَتولَ أختَ الرَّبابِ
قلتُ وَجدي بها كوجدِكَ بالعَذْ
بِ، اذا ما مُنِعتَ طَعْمَ الشَّرابِ.

(انظر: الخفيف).

تأنيثُ الفِعْل feminization of the verb

يجب تأنيث الفعل مع الفاعل أو نائب الفاعل في حالتين:

١ - أن يكون الفاعلُ أو نائبُه اسماً ظاهراً حقيقيَّ التأنيث متصلاً بالفعل، مثال ذلك: ذهبتْ أو تذهب فاطمة إلى السوق، وكوفئتْ أو تُكافأ سُعاد.

٢ - إذا كان الفاعل أو نائبه ضميراً يعود على مُؤَنَّث، مثال ذلك: الشجرة أورقت، أو تُورق، وسعاد كُوفئت أو تُكافأ.

وعلامة التأنيث - كما ترى في الأمثلة - تاء ساكنة في آخر الماضي، وتاء متحركة في أول المضارع.

اَلتأويل interpretation

ا - تفسير ما في نصٍّ ما من غُموض بحيث يبدو واضحاً جَلِيّاً ذا دَلالة يُدركها الناس.

ب - إعطاء معنى معيَّن لنصٍّ ما، كما هي الحال في استنباط المغزى من قصة أو قصيدة رمزية مثلاً.

جـ - إعطاء معنى أو دَلالة لحَدَث أو قول لا تبدو فيه هذه الدلالة لأول وهلة، ويكون مثلاً في التأويلات السياسية.

تَبادُلُ البِداية والنِّهاية أو تماثُلهما epanastrophe

صورة بيانية تنتهي الجملة فيها بكلمة تبدأ بها الجملة التالية لها.

وذلك كقول تَميم بن المُعِزّ (٣٧٤ هـ) في الغَزَل:

وَسَفَّهَتْ قَوْلي وقالت: مَتى
سَمُجْتَ حتى صرتَ «كالبدرِ
والبدرُ لا يَرْنُو بعينٍ كما
أرْنو ولا يَبْسِمُ عن ثَغْرِ.

تبادُل الحَواسّ (انظر: الحِسّ المُتزامِن).

تَبادُلُ الصِّيَغ enallage

إحلال صيغة نحوية محل أخرى، مثال ذلك قوله تعالى: «أَتَى أَمْرُ اللهِ فلا تستعجلوه»، أي يأتي أو سيأتي، وذلك لتحقُّق وقوع أمر الله تعالى.

اَلتَّبايُن contrast

١ - جَمْع الأفكار أو الصور الشعرية المُتباينة بعضِها بجانب بعض ليُبرز كل منها دلالة الأُخْريات «وبضدِّها تتميَّز الأشياء». ويأتي هذا المفهوم أصلاً من الفنون التشكيلية، ففيها يلعب التبايُن بين الألوان بعضِها وبعض، وبين بُقَع الضَّوْء والظِّلّ في الصورة أو التِّمثال دوراً تأثيرياً على عَيْن المُشاهِد، ومِثال التبايُن في العربية قول الشاعر:

ما نَوالُ الغَمام وَقْتَ رَبيعٍ
كَنَوالِ الأمير وَقْتَ سَخاء
فَنَوالُ الأمير بَدْرَةُ عَيْنٍ
ونَوالُ الغَمام قَطْرَةُ ماء.

٢ - في موضوعات الأدب: يَظهرُ التبايُن عندما يشتمل الموقف على صُوَر مُتعارضة كالفقر والغِنَى مثلاً، أو حالات نفسية في شخصية واحدة أو أكثر تُؤَدّي إلى المُغايَرة التي تُحدِّد أبعاد الصِّراع الدرامي. ومن أمثلة ذلك: شخصيتا أنطونيو وكليوبترة في مسرحية أحمد شوقي.

٣ - في الفلسفة: حَالُ موضوعين متساويين في الذِّهن أو مُتعاقِبين يتقابلان وفي تقابُلهما ما يُبرزُ كلا منهما في الشعور. والتباين أحد قوانين التَّرابُط الأَساسية (مج ٨).

اَلتَّبْليغ padding for the sake of rhyme

ذكر ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابه «المَثَل

السائر» نقلاً عن أبي العلاء محمد بن غانم المعروف بالغانِميّ أن التبليغ هو «أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع. ثم يأتي بها لحاجة الشِّعر إليها حتى يتم وزنُه، فيبلغ بذلك الغاية القُصْوَى في الجودة، كقول امرىء الْقَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق هـ):

كأن عيونَ الوحشِ حولَ خِبائنا
وأرحلِنا الجَزْعُ الذي لم يُثَقَّبِ

فانه أتى بالتشبيه تاماً قبل القافية، ثم لما جاء بها بلغ الأمَد الأقصى في المبالَغة».

(انظر: المبالغة، والإغراق، والغلو).

اَلتَّبْيين epanodos

هو أن يذكر الشاعر حالتين أو أكثر، ثم يبين ما يتعلق بكل منهما كقول الفَرَزْدَق (١١٠ أو ١١٤ هـ):

لقد خنتَ قوماً لو لجأتَ إليهمُ
طَريدَ دمٍ أو حاملاً ثِقْل مَغْرَمِ
لألْفَيْتَ فيهم مُعْطِياً ومُطاعِناً
وراءك شَزْراً بالْوَشِيجِ الْمُقَوَّمِ

فبين قوله (حاملاً ثقل مغرم) بقوله (لألفيت فيهم معطيا)، وبين قوله (طريد دم) بقوله (مطاعنا).

اَلتَّتْميم elucidation

هو أن يعودَ الشاعر إلى ما ذكره أولاً غيرَ مشروح، فيُؤَكِّدَه أو يُجَلِّيَ الشُّبْهَةَ فيه، كقول ابن الرُّوميّ (٢٨٣ هـ):

آراؤُكم ووجوهُكم وسيوفُكم
في الحادثات إذا دَجَوْنَ نُجُومُ
منها مَعالِمُ للهدَى ومَصابحٌ
تجلو الدُّجَى والأُخْرَياتُ رُجُومُ.

(انظر: الزيادة التي يتم بها المعنى، والاحتراس، والتكميل).

اَلتَّثْليم elision

عند قُدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ): هو أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العَروض، فيضطر الى ثَلْمها والنقص منها، وعند أُسامة بن مُنْقِذ (٥٨٤ هـ) في كتابه «البديع في نقد الشعر»، هو نقص في الألفاظ والكلمات وتغيير في الأسماء والأفعال. ومثاله قول عَدِيّ بن زيد:

يا عَبْدَ هل تَذْكُرُني ساعةً
في مَوْكِبٍ أوْ رائِداً لِلْقَنِيص

والأصل يا عبدَ هندٍ، فحذف المضاف إليه شذوذاً. (انظر: عيوب الشعر).

تَثْنيةُ الْواحد hendiadys

في علوم البلاغة الغربية: هي إحلال اسمين معطوفين محل اسم موصوف أو مضافين وذلك بقصد الإبراز والمبالَغة: مثال ذلك، تحدثت مع الصديق والأمانة بدلاً من تحدثت مع الصديق الأمين، أو حلّق الطائر في الجو والصفاء بدلاً من حلق الطائر في الجو الصافي، أو كما قال ڤرجيل في قصائد الزراعيات، النشيد الثاني، البيت الثاني والتسعين بعد المائة «نشرب من كئُوسٍ وَذَهَبٍ» بدلاً من «نشربُ بكئُوس من الذهب».

اَلتجانُس، اَلتآلُف harmony

هو توافُق سِمات الكلام من إيقاع ونبر واختيار ألفاظ لِما فيها من معان وأصوات متجانسة بحيث يصبح حسَن الوقع في السمع أو خلاباً للذهن.

تَجانُسُ الْبَلاغة harmony of eloquence

هو، عند الرُّمّاني (٣٨٤ هـ)، بيانٌ بأنواع الكلام الذي يجمعه أصل واحد في اللغة، وهو نوعان: مُزاوَجة ومُناسَبة، فالمزاوجة تقع في الجَزاء كقوله تعالى: «فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ ما اعْتَدَى عَلَيْكُم». أي جازُوه بما يستحق عَدْلا، ويعرف هذا النوع عند البلاغيين بالمُشاكَلة.

والمناسبة تتحقق في فنون المعاني التي يجمعها أصل

واحد، ومثالها قوله تعالى: «ثم انْصَرَفُوا صَرَفَ اللهُ قلوبَهم»، فالمجانسة بين انصرافهم عن ذكر الله وانصراف القلب عن الخير، والأصل الذي يجمعها هو الذهاب عن الشيء: ذهابهم عن ذكر الله، وذهاب الخير عن قلوبهم.

(انظر: المُزَاوَجَة).

تَجانُسُ الحَرَكات assonance

في العَروض: تشابُه الكلمات في أصوات اللّين المنبُورة مع اختلافها في حروفها الساكنة، مثال ذلك: «كتاب» و«سلاح». وكان الشعر الفرنسي القديم حتى أواخر القرن الثاني عشر غير مُقَفًّى، إلا أنه كان يلتزم تجانُس الحركات. وكذلك الحال في الشعر الإسباني القديم، وخاصة في الشعر المستعربي.

التّجانُسُ الصَّوْتيّ assonance

تكرار صوت أو أكثر في الكلمات المتوالية، وهو مظهر من مظاهر موسيقى الكلام (مج ٩).

تَجاهُلُ العارِف

هو أن يَدَّعِيَ العالِمُ بالحقيقة جَهْلَه بها.

كقول زُهَيْر بن أبي سُلْمَى (جاهلي):

وما أدْري وسوف إخالُ أدري
أقومٌ آلُ حِصْنٍ أم نساءُ

ويسميه السكاكي (٦٢٦ هـ): سَوْقَ المَعْلُوم مَساقَ غَيْرِهِ لنكتة كالتوبيخ في قول ليلى بنت طريف (أخت الوليد بن طريف الخارجيّ الذي قضى عليه يزيدُ ابن مزيد الشيباني عندما ثار على هارون الرشيد ١٧٠ - ١٩٣ هـ) الخارجية تَرْثِي أخاها:

أيا شَجَرَ الخابُور ما لَكَ مُورِقاً
كأنك لم تَجْزَعْ على ابنِ طَرِيفِ.

اَلتَّجْرِبة experience

المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة.

وكان الشاعر الإنجليزي تشوصر Geoffrey Chaucer يميز بين مصدرين للأديب هما: التجربة بالمعنى المشار إليه هنا، والحقائق التي يستفيدها الإنسان من الكتب القديمة auctorité التي تعتبر كنزاً للذكريات البشرية والحِكَم التي استخلصها البشر خلال العصور المختلفة. فعلى الأديب في نظره أن يجمع في أدبه بين الاثنتين.

وهي غير التجربة التي تعني التدخل في مَجْرَى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته (Experiment بالإنجليزية Expérience بالفرنسية).

اَلتّجْرِيد self-invocation

مِن صُوَرِهِ، في علم البَديع العربي، أن ينتزع الإنسان من نفسه شخصاً يخاطبه، كقول المُتَنَبِّي (٣٥٤ هـ):

لا خَيْلَ عندك تُهْديها ولا مالُ
فَلْيُسْعِدِ النُّطْقُ إن لم تُسْعِدِ الْحالُ.

تَجْرِيديّ abstract

وهو في الفن: صفة لذلك النوع من التصوير أو النحت الذي يَفترض أن القيمة الفنية كامِنة في الأشكال والألوان بِغَضِّ النظر عن واقعية الموضوع المُصَوَّر.

التجسيد (انظر: التشخيص).

تَجْنيسُ التَّرْجيع partial assonance

عند أسامة بن مُنْقِذ (٥٨٤ هـ) في كتابه «البديع في نقد الشعر» هو أن ترجع الكلمة بذاتها، كقوله تعالى: «وَلٰكِنّا كُنّا مُرْسَلِين».

(انظر: الجناس المحَرَّف).

تَجْنيسُ التَّصْحِيف visual assonance

عند أُسامة بن مُنْقِذ (٥٨٤ هـ) في كتابه «البديع في نقد الشعر» هو أن تكون النقط فرقاً بين المَتجانِسَيْن، كقول أبي تمام (٢٣١ هـ):

اَلسَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الْكُتُبِ
فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ

(انظر: التَّصْحِيف).

تَجْنِيسُ التَّصْرِيف imperfect assonance

عند أُسامة بن مُنْقِذ (٥٨٤ هـ) في كتابه «البديع في نقد الشعر» هو أن ينفرد كل مُتَجانِس عن الآخَر بحرف، كقوله تعالى: «لَئِنْ جاءَهُمْ نَذِيرٌ لَيَكُونُنَّ أَهْدَى مِنْ إِحْدَى الْأُمَمِ» الآية. (انظر: الجناس المزدوج).

تَجْنِيسُ الْعَكْس palindromic assonance

عند أُسامة بن مُنْقِذ (٥٨٤ هـ) في كتابه «البديع في نقدِ الشعر» هو أن تكون الكلمة عكس الأخرى، كقوله تعالى: «إِنِّي خَشِيتُ أن تَقُولَ فَرَّقْتَ بَيْنَ بَنِي إِسْرائِيل».

(انظر: تَجْنِيس الْقَلْب).

تَجْنِيسُ الْقَلْب anagrammatic assonance

هو الذي اختلف فيه المَتَجانِسان في ترتيب الحروف كقول الأحنَف بن قَيْس (٦٧ هجرية):

حُسامُكَ فيه للأحبابِ فتحٌ
ورُمْحُكَ فيه للأعداء حَتْفُ

ومثاله أيضاً (ضرب) و (ربض) وغير ذلك من مقلوبات الأفعال التي وضعها الخليل بن أحمد (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟) في كتابه «العين».

(انظر: الجناس المقلوب المجنح).

اَلتَّجْنِيسُ الْمُغايِر grammatical assonance

عند أُسامة بن مُنْقِذ (٥٨٤ هـ) في كتابه «البديع في نقد الشعر» هو أن يكون المتجانسان اسماً وفعلاً، كقوله تعالى: «وأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمانَ للهِ رَبِّ الْعالَمين».

(أنظر: الجِناس المُسْتَوْفَى).

التَّحْذير (انظر: المنصوب على التحذير).

التَّحْرِيف corrupt gloss

تفسير الكلام تفسيراً مُغرِضاً ينطوي على صَرْفه عن معانيه.

والتحريف في المخطوطات corruption هو الاختلاف بين الأصل المخطوط والنسخ التي أُخِذَت عنه.

اَلتَّحْقِيقُ الإِبْتِدائِيّ recension

مُصطَلَح يُطلَق على المرحلة الأولى في تحقيق النصوص القديمة من جمع النسخ المختلفة للمؤلَّف المخطوط، ومعرفة تاريخها، ومقابلتها بعضها ببعض وذِكْر كل الاختلافات بينها، واختيار الأقرب منها للصواب حتى يكون أساساً للتحقيق النهائي وهو التصويب والتكملة والتعليق. ويرجع الفضل في التفرقة بين مرحلتي التحقيق إلى العالِم الألماني كارل لخمان Karl Lachmann (١٧٩٣ - ١٨٥١) الذي ابتدع هذا الأسلوب في تحقيقاته للعهد الجديد من الكِتاب المقدّس ١٨٤٢.

اَلتَّحْقِيقُ الصحفي reportage

ذلك النص الذي يُكتب في صحيفة يومية أو في مجلة لوصف أحداث شهدها مؤلِّفه بنفسه أو لعرض قضية تَهُمّ المجتمع مع التدليل من واقع الأحداث، وقد يُصحب هذا النص أحياناً بالصور.

اَلتَّحْلِيَة illumination

هي نقش الحروف الأولى في نص مخطوط بألوان تُخالِف لون المِداد الذي كُتِبَ به النصّ في المخطوطات أو الكتب المطبوعة القديمة. مِثال ذلك: «بستان سعدي» المخطوط الفارسي، المحفوظ بدار الكتب بالقاهرة، والذي نمنمه الْفَنَّانُ العظيم بَهْزاد الذي يُطلق عليه روفائيل الشرق.

اَلتَّحْلِيل analysis

١ - في الفلسفة: مَنْهج عامّ يُراد به تقسيمُ الكُلِّ إلى

أجزائه وَرَدُّ الشيء إلى عناصره المكوِّنة له (مج ٥).

٢ - في النقد الأدبي والفني: هو تجزئة العمل الفني إلى عناصره المكوِّنة له.

فالمعنى الكلي للقصيدة مثلاً يُمكن تحليله إلى فِكرة وشُعور ومَوقف وغَرَض، وكلُّ هذا يُعبَّر عنه بكلمات مُرتَّبة ترتيباً ما، ولا يُمكِن فَهْمُ القصيدة إلا بالتحليل الدقيق لِصفات هذه الكلمات من مَعنًى وصوتٍ وتداعي مَعانٍ وتنظيمٍ للإيقاع الموسيقي.

تَحْليلُ النَّصّ explication

منهج في النقد الأدبي قوامه التحليل المفصل للمؤلَّف الأدبي جزءاً جزءاً. وهذا المنهج ظهر أولاً في فرنسا على أنه وسيلة لتلاميذ المدارس في تعلم الأدب، فيقدَّم لهم مثلاً مشهد من مسرحية أو قطعة نثرية أو شعرية، ثم يعلق عليها تعليقاً دقيقاً وخاصة فيما يتصل بالأسلوب ومغزى المضمون.

وأما في إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية فهو اتجاه إلى نقد الآثار الأدبية مع استبعاد كل ما هو خارج عن النص ذاته من مؤثرات خارجية أو اعتبارات تمتُّ إلى المؤلف.

فالاتجاه لدى كثير من النقاد في إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية نحو فحص الأثر الأدبي لمعرفة كل جزء منه، والعَلاقة التي تربط بين الأجزاء جميعها، والحكم عليه مستنداً إلى مُعاييرَ ثلاثة هي: الاكتفاء الذاتي من حيث الدَّلالة، ووحدة الصُّنْع، والتعقيد العضوي لتركيب الأثر الأدبي. وهناك في الولايات المتحدة الأمريكية مجلة متخصصة اسمها «الشارح» The Explicator لا تقبل نشر مقالات نقدية سوى ما يخضع لهذه القواعد. ومن الطريف أن هذه المجلة تضع في صدرها عنواناً ينص على أن «المواد المتعلقة بالمقارنات أو حياة المؤلِّف أو بمُلابَسات خلق الأثر الأدبي لا يمكن قبولها فيها ما لم تتصل اتصالاً مباشراً بتأويل النص أو تفسيره».

اَلتَّحْليلُ النَّفْسِيّ psychoanalysis

هو نِظام عِلْم النَّفْس وطريقة عِلاج الاضطرابات العقلية والعصبية اللذين نَمَّاهُما سيجموند فرويد، ويتميزان بنظرة متطورة نحو وجوه الحياة العقلية جميعها، شعورية ولا شعورية، مع اهتمام خاص بظاهرة اللاشعور، كما يتميزان بطريقة مفصَّلة للبحث والعِلاج مؤسَّسة على استخدام تَداعي المعاني الحر الدائم.

وأهم ما كشفه فرويد ثلاثة:

أولاً - وجود اللاشعور وتأثيره الحافز الفعّال على الشعور.

ثانياً - فكرة أن انقسام العقل إلى طبقات يرجع إلى صراع داخل النَّفْس بين أنواع مُتبايِنة من القُوَى التي سمى إحداها «الْكَبْت».

ثالثاً - وجود الميول الجنسية في الطفولة وأهميتها. فإنه لم يَرَ في أنواع الصِّراع اللا شعوري في الاتجاه الجنسي للطفل الصغير نحو والديه عاملاً رئيسياً في الحالات العصبية فقط بل تفسيراً جوهرياً كذلك لتكوين الخلق بصفة عامة، ويُطلَق على هذا الاتجاه الجنسي مقترناً بالغيرة والعَدَاوة «الصراع الأوديبي». وإنما سمي بالصراع أو العقدة الأوديبية نِسبةً إلى الأُسطورة اليونانية القديمة التي قتل فيها أُوديب أباه وتزوج من أمه غير عالِمٍ بصلتها به، ولمّا عَلِم بحقيقة هذه الصلة عاقب نفسه باقتلاعه عينيه.

ومع أن فرويد هو صاحب مدرسة التحليل النفسي إلا أن بعض تلاميذه خالفوه في الرأي، وكونوا نظريات أُخرى أشهرها نظرية يونج ونظرية أدلر.

ولا شك أن الباب الذي فتحه فرويد إلى أسرار النَّفْس كان له تأثير أي تأثير في الأدب والفن المعاصِرَيْن. ويُمكن القول بأن المذهب السوريالي في الفن والأدب، والرواية المبنية على نظرية تداعي المعاني، والمسرح الحديث المُسمَّى بمسرح اللا معقول، والآخر

المسمى بمسرح القسوة، ومدارس الشعر الغربي المتأثرة بإليوت الشاعر الأمريكي الإنجليزي، وجميع النظريات الثائرة على مقاييس الأدب والفن الموروثة - كل هذه مدينة إلى حد بعيد لمدارس التحليل النفسي التي ازْدَهَرت بعد الحرب العالمية الأولى.

اَلتَّخْرِيج interpretation

في الإسلام: هو شرح الأحاديث وتأويلها استناداً إلى قواعد عِلْمَي الحديث ومُصطلَحه.

التَّخْلِيع: (انظر: المخَلَّع).

اَلتَّخَيُّل، اَلْمُخَيِّلة imagination

١ - التخيُّل تأليف صور ذهنية تُحاكي ظواهر الطبيعة، وإنْ لَمْ تعبِّر عن شيء حقيقي موجود.

٢ - المخيِّلة قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص (مج ١١).

ومن التعريفات المختلفة التي أُعطيت لهذا المصطلَح عَبْر العصور:

ا - القدرة المسئولة عن استحضار الصور المرئية مُفردةً أو مُجتمِعة في الذهن.

ب - القدرة على توليف هذه الصور توليفاً جذاباً.

جـ - القدرة على توليفها توليفاً خادعاً للعقل.

د - قدرة الفنان على إسقاط مشاعره فوق موقف أو شخصية إسقاطاً يَنتج عن التفاعل المُتعاطِف معها.

هـ - المَلَكَة التي تُمكِّن الذِّهن من إبداع رموز للمفهومات المجردة.

و - المُرادِف الشعري أو الفني للحَدْس التَّصوُّفيّ.

ز - قدرة الإنسان على تشكيل ما لا شَكْلَ له من غير تدخُّل من ناحيته.

وكان أفلاطون في بادىء الأمر يشك في قيمة المُخيِّلة التي سماها الفنطاسيا phantasia ظناً منه أنها وظيفة من وظائف ما سماه بالنفس السُّفْلَى، وهي المسئولة عن خَلْق الأوهام الكاذبة والأهواء الخاطئة. إلا أنه في محاورته المسماة تيمايوس Timaeus اعترف للمخيلة بالقدرة على استحضار الرؤيا المتصوِّفة التي تسمو على ما يتناوله مجرد العقل. أما أرسطو في كِتاب «النَّفْس» (الكِتاب الثالث، الفصل الثالث) فيقول: «أما التخيل فهو شيء متميز عن الإحساس والتفكير، ولو أنه لا يُمكِن أن يوجَد بدون الإحساس، وأنه بدون التخيل لا يَحْصُل الاعتقاد... وأن التخيل ليس إلا قوة أو حالة نحكم بها، ونستطيع أن نكون على صواب أو خطأ» (كِتاب النفس لأرسطو ترجمة الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ومراجعة الأب جورج شحاته قنواتي).

أما دانتي في العصور الوسطى الأوربية فكان يُميِّز بين مجرد الخَيَال fantasia الذي هو مَصْدر الوهم وخداع النفس وبين ما سماه بالخيال السامي alta fantasia الذي يرادف لديه فكرة الإبداع الفني أو الشعري.

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر اقترن التفكير في الخَيال بنظرية تداعي المعاني. والرأي الغالب هو سَحْب الثقة من الخَيَال لما ينطوي عليه من عناصر شاردة عن العقل أو الحِكمة. أما الشعراء الرومانتيكيون فقد تأثروا بالفلسفة الألمانية، كما ردوا اعتبار الخيال بوصفه القوة المبدعة التي ينبني عليها كل عمل أدبي. وتكاثرت في الآونة الحديثة المحاولات الفلسفية والنقدية للتمييز بين الخيال والعقل، وفي هذه المحاولات استمرار للحركة التي بدأت على أيدي الشعراء الرومانتيكيين بأوربا.

اَلتَّخْيير choice of rhyming word

هو عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) «عبارة عن أن يأتي الشاعر ببيت من الشعر يسوغ أن يُقَفَّى بقواف عدة يختار الشاعر منها واحدة»، وذلك كقول الحريري (٥١٠ هـ؟):

إنَّ الغريبَ الطويلَ الذيلِ مُمْتَهَنٌ
فكيف حالُ غريبٍ ما له قوتُ

فاختار (قوت) بدلاً من (مال) مثلاً حتى يكون أدل على الفاقة، وهذا هو ما عبر عنه القدامى من البلغاء بقولهم «ائْتِلافُ القافية مع ما يدل عليه سائِرُ البيت».

تَداعِي المَعانِي اَلرَّبْط association of ideas

إحداث عَلاقة بين مُدْرَكَيْن لاقترانها في الذهن بسببٍ ما (مج ٥).

وقد لا يكون للمنطِق ولا للتسلسل في الحياة اليومية نصيبٌ في هذه العَلاقة.

ويتصل تَداعي المعاني بثلاثة اتجاهات:

١ - نظرية الجمال: إذ جمالُ الشيء نتيجة لتجربة ذاتية في المشاهِد يربط فيها بين ما يراه من صفات وما تدعوه هذه الصفات في ذهنه من أفكار ومعانٍ تسُرُّهُ وتُرضيه. وهذه النظرية مبسوطة في كتاب الفيلسوف الأمريكي چورج سانتيانا George Santayana «حاسة الجمال» The Sense of Beauty (١٨٩٦).

٢ - وهناك اتجاه إلى أن جميع الصور البلاغية أساسها تداعي المعاني وخاصةً في المجاز بجميع أنواعه.

٣ - كما ان له صلةً وثيقةً بالروايات التي تُسرَد حوادثها عن طريق ما يُسمَّى بـ «تيار الوعي» أو «تيار الشعور» كرواية «يوليسيز» Ulysses لجيمس جويس James Joyce.

اَلتَّدْبيج synaesthetic symbolism

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) - ذكرُ المعاني بالألوان، وهذا المعنى فَنِّيّ طَريف، ومثالُه قولُ الشاعر:

تَـرَدَّى ثيابَ الموتِ حُمْراً فما أتى
لها الليلُ إلاّ وهْيَ من سُنْدُسٍ خُضْرُ

فكَنَّى بلون الحُمْرة عن القتل، وبالخُضْرة عن دخول الجنّة

اَلتَّدَهْوُر decadence

مُصطلَح يُطلق على أي عصر في تاريخ الأدب ينحط الأدب فيه بعد أن ازدهر في العصر السابق له. مثال ذلك تدهور الأدب العربي بعد سقوط بغداد (٦٥٦ هـ - ١٢٥٨ ميلادياً).

التَّدْوين transcription

وهو نقل نص معيَّن من شكل تسجيلي إلى شكل تسجيلي آخَر كأنْ تَنْقُلَ نصّاً مسجَّلاً صوتياً على شريط تسجيل إلى كِتابة.

تَدْوينَ الأدَب recording literature

ظلت رواية الأدب للسَّماع والحِفْظ حتى مست الحاجة إلى تدوينه لاستعجام العرب واتساع دولتهم، فأخذ الرواة يُدَوِّنون ما يصل إلى أسماعهم، وأول من فعل ذلك أبو عُبَيْدة (٢١٠ هـ؟) والأصمعي (٢١٣ هـ؟)، غير أن الجاحظ (٢٥٥ هـ) أول من جمع شتات الأدب في كتابيه: «البَيان والتَّبْيين» و «الحيوان»، ثم حذا حَذْوَهُ العلماء كأبي الفَرَج الأصْبَهاني (٣٥٦ هـ) في كتابه «الأغاني».

(انظر: رواية اللغة والشعر).

اَلتَّذْييل hypercatalexis

معناه، في العَرُوض العربي، عِلَّة مُقْتَضاها زيادة حرف ساكن على ما آخِره وَتِد مَجْمُوع، فتصير به (مُسْتَفعِلُن) (مُسْتَفْعِلانْ)، ومثاله: قول الأسْوَد بن يَعْفُر النَّهْشَلِيّ (جاهلي):

إنّا ذَمَمْنا عَلَى ما خَيَّلَتْ
سعدَ بنَ زيدٍ وعَمْراً من تَمِيم

وتقطيعه

إنْنا ذَمَمْ - نا عَلَى - ما خَيْيَلَتْ
مُسْتَفْعِلُنْ - فاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ

سالِم - سالِم - سالِم
سَعْدَ بْنَزَى - دِنْ وَعَمْ - رَنْ مِنْ تَمِيم

مُسْتَفْعِلُنْ ـ فاعِلُن ـ مُسْتَفْعِلانْ
سالِم ـ سالِم ـ مُذَال أو مُذَيَّل.

(انظر: العِلَل، والوَتِد المجموع).

اَلتُّراث legacy

ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفيساً بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه. مثال ذلك: الكتب التي حققها ونشرها مركز تحقيق التراث المتصل بدار الكتب في القاهرة، وكذلك ما تحتويه المتاحف والمكتبات من آثار تعتبر جزءاً من حضارة الإنسان.

اَلتَّرادُف synonymy

تعدُّد الكلمات للمعنى الواحد، وقد اختلف علماء اللغة في تحقيق الترادف التام إذ يلتمس البعض فروقاً بين معاني الكلمات التي يعدها البعض الآخَر مُترادِفة، وقد انعكس هذا الخِلاف على علماء اللغة العربية. فأبو زيد الأنصاري مثلاً يؤْمن بوجود ألفاظ عِدَّة للمعنى الواحِد، بينما ثعلب وتلميذُه ابنُ فارس يُنكِران وجود المترادفات.

(انظر: المترادف).

تَرْتيبُ التَّفْسير

هو، عند ابن الأثير (٦٣٧ هـ)، في كتابه «المثل السائر»، أن تُذْكَرَ في الكلام معانٍ مختلفة، ثم يُفسَّر كلٌّ منها حسب ترتيبه، ومثال ذلك قوله تعالى: «أفَلَمْ يَرَوْا إلَى ما بَيْنَ أيْدِيهِمْ وما خَلْفَهُمْ من السَّماء والأرْض، إنْ نَشَأْ نَخْسِفْ بِهِمُ الأرْضَ أو نُسْقِطْ عليهم كِسَفاً من السماء، إنَّ في ذلِكَ لآيَةً لكلِّ عَبْدٍ مُنِيب».

(انظر: اللف والنشر).

تَرْتيبُ الْكَلِمات word order

جَرَت العادة في أغلب اللغات الحديثة على الالتزام بترتيب معيَّن للكلمات في الجملة المفيدة بحيث لو اختل هذا الترتيب لا يُفهم المُراد منها، إلا أنه في بعض اللغات القديمة كاللاتينية أو الإنجليزية القديمة مثلاً لم يكن لهذا الترتيب أهمية كبرى إذ إن أواخر الكلمات كانت تدلُّ دَلالة واضحة على وظيفة الكلمة في الجملة.

وفي العربية للجملة التامة نظام نحوي أو قوانين لغوية خاصة تؤدي كل كلمة باتباعها وظيفة معيَّنة وترتبط كلمات الجملة بعضها ببعض. وقد يخرج الكاتب أو الشاعر عن هذا النظام النحوي لضرورة شعرية أو لأغراض بَلاغية، فالمفعول مثلاً مرتبته التأخير عن الفعل والفاعل إلا أنه قد يتقدمها للقَصْر في مِثْل قوله تعالى: «إياك نعبد» أي لا نَعْبُد سِواك. على أن فكرة الخروج عن النظام النَّحْوي موجود في أغلب اللغات القديمة والحديثة لأغراض بلاغية كالإبراز.

الترتيلة: (انظر: الترنيمة).

اَلتَّرْجَمة، اَلنَّقْل translation

هي إعادة كتابة موضوع معيَّن بلغة غير اللغة التي كُتِبَ بها أصلاً. ومع قِدَم الترجمة قِدَمَ الأدب نفسه هناك جدلٌ مستمر بين من يرون فيها التقيُّد بالأصل حرفيًّا، ومن يرون التصرُّف، ومن يرون عدم الجَدْوَى في الترجمة لِمَن يريد أن يتذوَّق الأثر الأدبي على الوجه الصحيح، ومَن يرونها ضرورةً لا بُدَّ منها في نشر القيم الثقافية العالمية. ولا شكَّ أن الترجمة لَعِبَت دوراً كبيراً في نقل الثقافات القديمة إلى الأزمنة الحديثة كما حدث من خِلال الترجمات والشروح العربية للثقافة اليونانية القديمة التي ساعدت على نمو الحضارة الأوربية في العصور الوسطى وعصر النهضة. على أن هناك حالاتٍ تكُون فيها الترجمة على مُستوًى رفيع مِقياساً للرَّوعة الأدبية كما هي الحال بالنسبة للكِتاب المُقدَّس في ترجمته الإنجليزية التي أمر بها المَلِك جيمز الأول سنة ١٦٠٤، ونشرت سنة ١٦١١. وكذلك الحال بالنسبة للترجمة الفرنسية التي قام بها شارل بودلير Charles Baudelaire لقصص إدجار ألان پو Edgar Allan

Poe فهي تُعتبر كأنها خَلْق أدبي جديد في اللغة الفرنسية.

اَلتَّرْجَمة الْحُرَّة free translation

الترجمة من لغة إلى أخرى بشيء من التصرف في التعبير، مع ذِكْر المعاني الأصلية الموجودة في الأصل المترجَم. مثال ذلك ترجمة المنفلوطي لـ « مجدولين ».

اَلتَّرْجَمَةُ الْحَرْفِية loan translation; word - for - word translation

النقل من لغة إلى أخرى نقلاً حرفياً مع التزام الصورة اللفظية للكلمة أو ترتيب العبارات مثل: القِطاع العام أو الخاص secteur public-secteur privé ولَعِبَ دَوْراً he played a part (مج ١٠).

اَلتَّرْجَمَةُ الذَّاتِيَّة autobiography

سَرْد مُتواصِل يكتُبه شخصٌ ما عن حياته الماضية. مثال ذلك: « طوق الحمامة في الأُلْفة والألآف» لابن حَزْم الأندلسي (المتوفى سنة ٤٥٤ هـ - ١٠٦٢ م)، فإنه ضمَّن كِتابه هذا تجاربَه وخِبْراتِه واعترافاتِه والبَوْحَ عن نفسه، غير ساتر نقيصته فيه.

اَلتَّرْجَمَةُ الذَّاتِيّةُ الأَدَبِيّة literary autobiography

أول تراجم أدبية ذاتية لشعراء العصر الجاهلي استقاها الرُّواة من قصائدهم في الفخر والحماسة، غير أن هذه التراجم لا تمثل الواقع تماماً، بل تتصف بالكثير من المبالغة والتهويل. وحتى في بدء عَصْرِ التَّدْوين، كان الرواة ينقلون أخبار الشعراء والأدباء عنهم مباشرة، على نحو ما فعل الأصْمَعِي (٢١٣ أو ٢١٦ هجرية؟) مثلاً.

وكثيراً ما كانت تتضمن كتابات الأدباء في العصر العباسي (١٣٢ - ٦٥٦ هـ) الكثير من أخبارهم ووقائع حياتهم، على نحو ما فعل الجاحِظ (٢٥٥ هـ)، فقد كان أكثرَ الكتاب تصويراً لنفسه في كتاباته. وحذا حَذْوَهُ أبو حيان التوحيدي (٤١٤ هـ)، وابن حَزْم (٤٥٤ هجرية) فيما كتب عن تجاربه الغرامية في كتابه « طَوْق الحمامة »، والعِماد الأَصْبهانِيّ (القرن السادس للهجرة) في كتابه « البَرْق الشامي ».

ثم كثرت التراجم الذاتية الأدبية بعد القرن السابع للهجرة، وخاصة في كتب الطَّبَقات، ومن أمثلة ذلك ترجمةُ جلال الدين السُّيُوطِيّ (٩١١ هـ) لنفسه في كتابه « حُسن المحاضَرة في أخبار مِصْر والقاهرة ».

اَلتَّرْجَمةُ السَّبْعِينِيّة Septuagint

ترجمة يونانية للتوراة أمَرَ بوضعها الملِك بطليموس فيلادلفوس (٢٨٥ - ٢٤٦ ق م) في الإسكندرية، قام بها بناءً على أمره اثنان وسبعون عالِماً شَيْخاً، وأتَمُّوها في سبعين يوماً. وقد أجْمَع العلماء أخيراً على أن هذه الترجمة من وضع علماء كثيرين في أزمنة مختلفة بين منتصف القرن الثالث وأواخر القرن الثاني قبل السيد المسيح بناء على أمْر كبير الكَهَنة في بَيْت المَقْدِس.

اَلتَّرْجَمَةُ الْقَصَصِيَّة biographie romancée

وهي قصة تتناول حياة شخص حقيقي بأسلوب روائي خيالي مثال ذلك « ابنة المملوك » (١٩٢٦ م) لمحمد فريد أبو حديد، و« الشاعر الطموح » (١٩٤٧ م) لعلي الجارم.

اَلتَّرْجَمَةُ الْمُوازِية parallel translation

ترجمة النص الموضوعة مقابلة له على نفس الصفحة. وأشهر مِثال لذلك حجر رشيد الذي ساعد على حلّ الرُّموز الهيروغليفية، والتي اكتشفها العالِم الفرنسي الشهير شامبليون أثناء الحملة الفرنسية على مصر.

اَلتَّرْجِيع (rime) kyrielle

وهو تكرار البيت الأخير من الدور الأول بآخِر كل دور يليه. وفي الشعر الفرنسي تتألف هذه الأدوار عادةً من أبيات ثُمانِيَّة المَقاطِع تتفق القافية في كل بيتين منها. ويشبه هذا المُسمَّط في العربية. (أنظر: المُسمَّط).

اَلتَّرْخِيم apocopation

هو، عند النحاة، حذفُ آخِر الكلمة على وجه مخصوص. والمُنادَى يُرَخَّم (بشرط أن يكون مَعْرِفة وألا يكون مُسْتَغاثاً ولا مَنْدُوباً ولا مُضافاً بحذف آخر المضافِ إليه، ولا مُرَكَّباً تركيباً إسْنادِيّاً، ولا مَبْنِيًّا قبل النداء)، فلا يرخّم يا شرطيٌّ، ولا واعُمَراهْ، ولا يا لَبَكْر، وندر قول زُهَيْر بن أبي سُلْمَى (جاهلي):

خذوا حِذْرَكُمْ يا آلَ عِكْرِمِ واعلموا
أواصِرَنا والرَّحْمُ بالغيب يذكر

أي عِكْرِمة. كما لا يجوز ترخيم تَأَبَّطَ شَرًّا لأنه مركب إسنادي، ولا خمسةَ عشرَ، لأنه مبني على فتح الجزءين.

وإذا كان المنادى مختوماً بتاء التأنيث جاز تَرْخِيمُه سواء أكان عَلَماً أَمْ غَيْرَ عَلَم، ثلاثياً أم زائداً على الثلاثة. ومن ذلك قول امرىء القيس (١٣٠ - ٨٠ ق هـ): فتقول:

أَفَاطِمُ مَهْلاً بعضَ هذا التدلل
وإن كنتِ قد أَزْمَعْتِ قَطْعِي فَأَجْمِلِي

أي أفاطمة. فإذا تجرد من التاء وجب أن يكون علماً زائداً على ثلاثة. والمحذوف إما حرف أو حرفان أو كلمة.

فالحرف كالمثال المتقدم، والحرفان مثل قول الفرزدق (١١٠ أو ١١٤ هـ):

يا مَرْوُ إنَّ مَطِيَّتِي محبوسةٌ
ترجو الحِباءَ وربُّها لم يَيْأَسِ

أي يا مروان، والحباء: ما يختص به الرجل صاحبه ويكرمه به. والكلمة مثل يا مَعْدِي في مَعْدِ يكَرِب. ولك في المنادى بعد الحذف أن تبقيه على صورته من فتح أو ضم أو كسر (مثل أفاطمَ)، ويسمي النحويون ذلك «لُغَةَ مَنْ يَنْتَظِر» أو أن تجعل الباقي كأنه اسم مستقل، فتقول يا فاطمُ، ويا مروُ ويسمى النحاة ذلك «لغة من لا ينتظر» (للاطلاع على هذا البحث مفصلاً انظر: شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، والنحو الواضح لعلي الجارم، ومصطفى أمين، ولغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد).

التَّرْدِيد paronomastic repetition

هو، عند ابن رشيق (٤٦٣ هـ)، أن يعلق الشاعر لفظة في البيت بمعنى، ثم يرددها بعينها، متعلقةً بمعنى آخر في نفس البيت أو في قُسَيْمٍ منه، كقول زُهَيْر (٥٣٠ - ٦٢٧ م؟).

مَنْ يَلْقَ يَوْماً على عِلاّتِهِ هَرِماً
يَلْقَ السَّماحةَ منه وَالنَّدَى خُلُقا

وقول أبي نُواس (١٩٥ هـ؟):

صَفْراءُ لا تنزل الأحزانُ ساحتَها
لو مسّها حجرٌ مسّته سَرّاءُ

ويُسَمَّى التَّعَطُّف. وعرّفه أبو هلال العَسْكَرِيّ (٣٩٥ هـ) بأنه أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف.

فاللقاء في الشطر الأول من بيت زهير متصل بهَرِم، وفي الشطر الثاني متعلق بالندى والسماحة. والمسّ في بيت أبي نُواس متصل أولا بالحجر وثانياً بالسَّرّاء.

(انظر: التعطف).

اَلتَّرْصِيع، اَلسَّجْعُ الْمُتَوازِي

هو، في الآداب الغربية، تشابه التركيب في أجزاء الجملة أو الفِقْرة بحيث يتساوى كل الأجزاء في الطول وعدد المقاطع والكلمات.

ويشبه هذا إلى حد كبير الترصيع، في العربية، وإن كان يشترط فيه الاتفاق في الوزن والتقفية بين جميع الأجزاء بالإضافة إلى المساواة في الطول كقول الحريري (٥١٠ هـ) «فهو يَطْبَعُ الأَسْجاعَ بجواهر لفظه، ويقرع الأَسْماعَ بزواجر وَعْظِه».

كما يشبه هذا السجعَ المتوازيَ، وهو ما اختلف فيه

بعض أجزاء الجملة أو الفقرة في الوزن والتقفية أو في أحدها فقط مع اتفاقها في الطول. ومثال الاختلاف في القافية فقط قولهم:

« هلك الحاسد والشامت ».

والترصيع homeoptoton في علوم البلاغة اليونانية واللاتينية ـ التي أخذ بها في عصر النهضة بأوربا ـ يجب فيه أن تتفق الفقرتان في التركيب النحوي، وفي ضمائر الأفعال، وفي تقفية الفواصل (وهي الكلمات الأخيرة في الفِقَر)، ولا يشترط الاتفاق في الوزن.

اَلتَّرْفِيل (tarfil)

هو، في العَروض العربي، عِلّة مُؤدّاها زيادةُ سَبَب خفيف على ما آخره وَتِد مَجْمُوع، وبه تتحول (مُتَفاعِلُنْ) إلى (مُتَفاعِلاتُنْ)، ومثاله: قول الحُطَيْئة (٥٩ هـ):

وَلَقَدْ سَبَقْتَهُمُ إلَيَّ فَلِمْ نَزَعْت وأَنْتَ آخِرْ

وتقطيعه

وَلَقَدْ سَبَقْ ـ تَهُمُو إلَيْ ـ يَفَلِمْنَزَعْ ـ تَوَ أَنْتَآخِرْ
مُتَفاعِلُنْ ـ مُتفاعِلُنْ ـ مُتَفاعِلُنْ ـ مُتَفاعِلاتُنْ
سالِم ـ سالِم ـ سالِم ـ مُرَفَّل.

(انظر: السَّبَب الخفيف، والوَتِد المجموع، والعِلَل).

اَلتَّرْقِيق(انظر: التفخيم).

اَلتَّرْقيم punctuation

وَضْع النُّقَط والفَواصل بين الكلمات لإيضاح مَواضع الوقف والمساعَدة على فَهْم الكلام.

تَرْقِيمُ الصَّفَحات pagination

١ ـ تتابع أرقام الصفحات في مؤلَّفٍ ما. والمألوف في المطبوعات أن يُوضَع الرَّقْم على الوجه والظهر لكل ورقة. أمّا المخطوطات فإن الرَّقْم يُوضَع على الوجه فقط ويكون للورقة لا للصفحة كما هي الحال في المطبوعات.

وفي الكتب الغربية لَمْ يُرَقَّم الوَجْهان للورقة إلا بعد منتصف القرن السادس عشر.

٢ ـ وضع أرقام متتالية على صفحات أو أوراق مؤلَّفٍ ما.

اَلتَّرْكيب، اَلْبِنْية structure

ذَكَرَ الناقد الأمريكي الحديث John Crowe Ransom أن الأثر الأدبي يتألَّف من عُنْصُرين: هما البِنْية أو التركيب، والنَّسْج texture أو السَّبْك.

ويُقصد بالأول المعنى العام للأثر الأدبي وهو الرِّسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارىء بحيث يمكن التَّعبير عنها بطُرُق شَتَّى غير التعبير المستعمَل في الأثر الأدبي المذكور.

أما النَّسْج فالمراد به الصَّدَى الصوتي لكلمات الأثر، وتتابُع المحسِّنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحى إلى العقل من مدلولات الكلمات المستعملة. وتتألَّف دَلالة الأثر الأدبي لدى رانسوم Ransom من هذين العنصرين.

وقد يقصد بالتركيب synthesis البدء بالأسهل والتدرج منه إلى معرفة المركب، أو الجمع بين حقائق القضية ونقيضها في القياس المنطقي.

اَلتَّرْكِيبُ التَّعْبيريّ syntagma

مجموعة مُنَسَّقة من الوَحَدَات اللغوية لتؤدّي معنى في الكلام كالجُمْلة الاسمية أو الفِعْلية أو الجزء من الجملة الذي يؤدي دَلالةً ما.

اَلتَّرْكِيبيّة، اَلبِنْيَوِيّة structuralism

هي مَذْهب من مذاهب مَنْهَجِية الفلسفة والعلوم مُؤَدّاه الاهتمام أولاً بالنظام العام لفكرة أو لعِدّة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على حساب العناصر المكونة له. أما تلك العناصر فلا يُعْنَى بها هذا المذهب إلا من حيث ارتباطها وتأثُّرها بعضها ببعض في نظام منطقي مركب. وقد امتدت هذه النظرية إلى علوم اللغة عامة

وعلم الأسلوب خاصة حيث استخدمها العلماء أساساً للتمييز الثنائي الذي يعتبر أصلاً لدراسة النص دراسة لغوية . وهذا التمييز الثنائي هو ما بين اللغة والكلام ـ في اصطلاح جيوم G. Guillaume أو بين نظام الكلام والنص نفسه ـ في اصطلاح هيلمسلف L. Hjelmslev ـ أو بين القدرة الكلامية ، والأداء الفعلي للكلام ـ في اصطلاح نُوَام تشومسكي Noam Chomsky ـ أو بين مِفْتاح الكلام code والرسالة الفعلية message ـ في اصطلاح رومان ياكوبسن Roman Jakobson .

ومن موضوعات علم الأسلوب عند أصحاب النظرية التركيبية الوظيفة الشعرية لتركيب الرسالة الشعرية ، وتحليل نقل المعاني عن طريق مفتاح لغوي يمكن اعتباره نظاماً تركيبياً للغة ومحاولة استخدام علم الإحصاء لاستنباط النظم أو التراكيب الأسلوبية للغة بحالها أو لنص أدبي معيَّن فيها . وهناك دراسة تركيبية مشهورة لسونتو الشاعر الفرنسي شارل بودلير Charles Baudelaire المسمى « القِطَط » Les chats قام بها عالِم لغوي هو رومان ياكوبسن بالاشتراك مع عالم في السُّلالات البشرية هو ليڤي ستروس Claude Lévi-Strauss وقد اكتشفا أن البحث التركيبي اللغوي والبحث التركيبي الأنثروبولوجي يتشابهان تشابهاً غريباً من حيث الوصول إلى أنماط تركيبية تكاد تكون واحدة في اللغة وفي الأساطير على حدٍّ سواء . ويعتبر الناقد الفيلسوف التركيبي الفرنسي رولان بارت Roland Barthes رائد النظرية التركيبية في النقد الأدبي وذلك خاصة في كِتابه عن « راسين » (١٩٦٣) ، وكِتابه « الكِتابة في درجة الصِّفر » Le Degré Zéro de l'Ecriture (١٩٥٣) .

اَلتَّرْكِيز concentration

١ ـ حَصْر الذِّهن في أمْر مُعيَّن .

٢ ـ زيادة قوة الكلام بضغط ألفاظه ، وذلك كقوله تعالى : « ألا له الخَلْق والأمْر » فإن هذا المِثال تَضمَّن كلمتين استوعَبَتا جميع الأشياء والشئون على وجه الاستقصاء (علي الجارم ومصطفى أمين ـ « البلاغة الواضحة ») .

اَلتَّرْنيمة ، اَلتَّرْتيلة hymn

وهي النشيد الذي يُتغنَّى به في الكنائس المسيحية أثناء القُدَّاس ، وموضوعه الابتهال إلى الله وحده وشكره على نعمه . وقد يصاحَب بالموسيقى على آلات خاصة كالأرغن في كنائس الغرب أو الصُّنوج والمُثلَّث في بعض الكنائس الشرقية . والعادة أن يُنشد الترنيمةَ جماعةُ المصلين معاً . وفي الكنيسة الأنجليكانية كان للترنيمة تاريخ من التأليف على يد شعراء ممتازين مع التقيد بأوزان شعرية خاصة . وتتكون الترنيمة الدينية الانجليكانية من رباعيات مشتملة على أبيات رباعية التفعيلة اليامبية ، أما القافية فهي واحدة في كل من البيتين الأول والثالث والثاني والرابع . وقد تتكون الرباعية من بيت رباعي التفعيلة اليامبية ، يليه آخر ثلاثي هذه التفعيلة ، فرباعيها ، ثم ثلاثيها ، وهذا هو الوزن المعتاد في العَرُوض الإنجليزي .

اَلتَّرْويحُ الفُكاهِيّ comic relief

العنصر الفكاهي الذي يتخلل المأساة أو القصة المُحزنة عامَّة ليُخفِّف من حِدَّة التوتُّر حتى لا يَمَلَّ النظَّارةُ من تَتَابُع العَناء ، أو ليقوِّيَ الشعورَ بالألم عن طريق إظهار التبايُن بين الحزن والمرح . مِثال ذلك : المَشاهد الهَزْلية في « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور .

اَلتَّزمُّتُ المَنْطِقي ergoism

التشدد والتكلف بالتزام الأقيسة والقضايا المنطقية في الخَطابة .

اَلتَّسْبيغ (tasbīgh)

معناه ، في العَرُوض العربي ، عِلَّة مُقْتَضاها زيادةُ حرف ساكن على ما آخره سَبَب خَفيف ، (فاعِلاتُنْ) إذا زيد عليها ساكن تصير (فاعِلِيّانْ) ، ومثال ذلك قول الشاعر :

يـــا خَلِيلَـــيَّ ارْبَعـــا وَاسْــ
ـتَخْبِــرا رَبْعـــاً بِعُسْفـــانْ

وتقطيعه

يا خليلَيْ - يَرْبَعاوَسْ - تَخْبِرارَبْ - عَنْبِعُسْفانْ
فاعِلاتُنْ - فاعِلاتُنْ - فاعِلاتُنْ - فاعِلِيّانْ
سالِم - سالِم - سالِم - مُسَبَّغ

(انظر: السَّبَب الخَفِيف، والعِلَل).

اَلتَّسْجِيع homeoteleuton

وَضْعُ كلماتٍ أو عِبارات أو جُمَل متَّفقة في المَقْطع أو المقاطع الأخيرة. وهذا قريب من السجع العربي وإن كان العماد في السجع العربي هو الاتفاق في الحَرْف الأخير.

التَّسَلْسُل الْمَنْطِقِيّ (انظر: القِران).

التَّسْلية entertainment

ما يُسرِّي عن النفس همومَها وهواجِسَها، وتُعتبَر من أغراض الفنون والآداب.

اَلتَّسْلِيم (taslim)

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) في كتابه «تَحْرِيرِ التَّحْبِير» - «أن يفرض المتكلم فرضاً مُحالاً إما منفياً أو مشروطاً بحرف الامتناع، ليكونَ ما ذكره مُمْتَنِع الوقُوع لامتناع وقوع مَشْرُوطه، ثم يسلم بوقوع ذلك جَدَلِيًّا، ويُدِلّ على عدم الفائدة في وقوعه على تقدير وقوعه». ومثاله قول شوقي (١٩٣٢ م) في رِثاء الزعيم مصطفَى كامِل:

لـو كـان لِلـذِّكْـرِ الْحَكِيمِ بَقِيَّـةٌ
لم تـأتِ بعـدُ ذُكِـرْتَ في الْقُـرآنِ

فلم يُذكَر الزعيم في القرآن لاستحالة أن يكون للقرآن الكريم بقيةٌ لم تأتِ بعدُ.

اَلتَّسْلِيمُ الخَطابي epitrope

قَبول الخطيب حُجَّةَ الخَصْم جَدَلاً، مُستغِلاً إياها في تقوية حججه وإبطال حجة الخصم. كقول الخطيب لمخاطبه مثلاً: أنت تتهمني بالإسراف، وهذا صحيح، ولكنه في سبيل الصالح العام.

اَلتَّسْهِيم (انظر: الإرصاد).

تَشابُهُ الأَطْراف (tashābuhu'l-atrāf)

هو، في البَديع العربي، نوع من مُراعاةِ النظير يُخْتَمُ فيه الكلام بما يناسب ابتداءه في المعنى، وذلك مثل قوله تعالى: «لا تُدْرِكُهُ الأَبْصارُ، وَهُوَ يُدْرِكُ الأَبْصارَ، وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِير».

إذا اللُّطْف يناسب ما لا يُدْرَك بالبصر، والخبرة تناسب من يدرك شيئاً، فإن من يدركه يكون خَبِيراً به.

اَلتَّشاؤُم pessimism

أول ما استُعمِل هذا اللفظُ بمعناه الفلسفي في أوائل القرن التاسع عشر لدى الشاعر الإنجليزي والفيلسوف كولردج S.T. Coleridge في معنى أسوأ الحالات الممكنة في الوجود، ولكنه لم يستعمل بوصفه اسماً لنظرية فلسفية مُعيَّنة إلا سنة ١٨١٩ حينما اتخذه الفيلسوف الألماني شوبنهور عنواناً لفلسفته. وتتلخص هذه النظرية في الرد على نظرية ليبنتز Leibniz المتفائلة التي حاولت أن تدلّل على أننا نعيش في خَيْر عالَم مُمْكِن. ويرى شوبنهور Schopenhauer في رده أن عالمنا هذا من صنع إرادة خالقة لا تهتم بالخير ولا بالشر، غير أنه أكثر ميلاً بطبعه إلى الشر منه إلى الخير، وأن الإرادة الخالقة أنانية، لأنها لم تَخْلُقْ لصالح المخلوقات، بل لمجرد رضاها بالإبداع والخَلْق. ونتجت عن هذه الفلسفة ظلال مختلفة لمعنى التشاؤم، منها المذهب القائل بأن الشر أغلب من الخير، وأن العدم خير من الوجود، ومنها المذهب المتضمن أن الألم في الحياة أغلب من اللذة، بل إن الألم هو الحقيقة الثابتة، أما اللذة فليست سوى تعويق موَقَّت لها، ومنها كذلك النظرية التي تقول بأن الطبيعة لا تهتم بالخير أو بالشر في الأخلاق ولا بشقاء المخلوقات أو سعادتهم. وآخِر هذه

الظلال ـ وهو المعنى الشائع ـ أن التشاؤم عبارة عن استعداد أو مَيْل فِطْرِيّ لرؤية جانب الشر في الأشياء من ناحية، ولتوقع أن الأحداث تنتهي بعواقب سيئة من جهة أخرى.

ومن الواضح أن هذه المعاني كلها، وإن اشتقت من مصدر فلسفي واحد إلا أنه لا يربط بينها رباط من المنطق، إذ من الواجب تحديد معنى الخير والشر قبل استعمالها في موضوع التشاؤم.

وقد وصف الْمادِّيّونَ كل أدب من وحي ديني بأنه متشائم على اعتبار أن الاتجاه الديني، وخاصة المسيحي منه، يبرز شقاء الدنيا لكي يوجه الأذهان إلى آمال أبدية، ويصرف الذهن عن الاهتمام بعالم لا بد أن يكون ناقصاً بعد خطيئة آدم الأصلية ليتأمل في آخرة تغمرها الرحمة الإلَهية وغِبْطة النفوس الطاهرة.

اَلتَّشْبِيب 'ubi sunt' theme

عند العرب: ذكر الشاعر أيامَ اللهو والشباب في شعره. وذلك كذكر إمرىء القيس في مستهل معلقته لأيام الأحبة والوقوف بأطلال منازلهن والحنين إلى سالف عهده معهن ومطلعها:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسِقْطِ اللوى بين الدَّخولِ فحوملِ

اَلتَّشْبِيه comparison

في عِلْم البيان العربي: هو الدلالة على أن شيئاً أو صورة تشترك مع شيء آخَر أو صورة أخرى في معنى أو صِفَة. وهو يتكون من مُشَبَّه ومُشَبَّه به وأداة تشبيه (وهي الكاف أو كأن أو مِثْل او ما في معناها) ووجه شبه (وهو الصفة المشتركة بين الشيئين أو الصورتين)، ويجب أن يكون في المشبَّه به أقوى منه في المشبه. مِثال الشيئين المتشابهين قول المعري (٤٤٩ هجرية):

أنت كالشمس في الضياء وإن جا
وزتَ كِيْوان في عُلُوِّ المكانِ

فالممدوح مشبَّه، والشمس مشبَّه به، والكاف أداة التشبيه، ووجه الشبه التلألؤ، وهو في الشمس أقوى منه في طلعة الممدوح، ومثال الصورتين المتشابهتين قول أبي فِراس الحَمْدانيّ (٣٥٧ هـ):

والماء يَفْصِلُ بَيْنَ رَوْضِ الزْ
زَهْرِ في الشَّطَّيْنِ فَصْلا
كبِساطِ وَشْيٍ جَرَّدَتْ
أيْدِي القُيُونِ عليه نَصْلا

فالمشبه حال ماء الجدول تكتنفه روضتان على شاطئيه تحليها الزهور اليانعة منتشرة بين العيدان الخضراء، والمشبه به هيئة حسام أبيض براق نشره صانع الأسلحة على بِساط أخضر مُحلًّى بالوَشْي، ووجه الشبه، وجود شيء أبيض مستطيل حوله شيء أخضر فيه ألوان مختلفة. ويسمى التشبيه في هذه الحالة «تشبيه التمثيل» لأن وجه الشبه فيه هيئة مُنتزَعة من متعدِّد.

وقد يقتصر التشبيه على المشبه والمشبه به فقط، ويسمى في هذه الحالة «التشبيه البليغ». وقد مر التشبيه بتطورات عديدة، فقد عرَّفه القدماء من العرب على أنه صورة تُحسِّن الشكل البلاغي وتُوضح الفكرة، وتناوله سيبويه (١٨٠ هـ)، والجاحظ (٢٥٥ هـ)، والمبرد (٢٨٥ هـ)، وثعلب (٢٩١ هـ)، وابن المعتز (٢٩٦ هـ)، وقدامة بن جعفر (٣٣٧ هجرية)، وأبو هلال العسكري (٣٦٥ هـ)، وابن رشيق القيرواني (٤٦٣ هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ)، والسكاكي (٦٢٦ هجرية)، وضياء الدين بن الأثير (٦٣٧ هـ) وابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤ هـ)، ويحي بن حمزة... اليمني (٧٤٩ هـ)، وغيرهم. وتناوله من المعاصرين علي الجارم ومصطفى أمين وغيرهما. وكل التعريفات القديمة تؤدِّي إلى معنى واحد، وهو تشبيه شيء بشيء في صفة أو معنى بأداة تفيد التشبيه. أما الجارم ومصطفى أمين فقد عَرَّفاهُ في كتابهما القيِّم «البلاغة الواضحة» بأنه «بيان أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة».

وفي علوم البلاغة الغربية: يعتبر التشبيه مقارنة بين شيئين من جنسين مختلفين لما بينهما من وجوه شبه توضح المشبه. والفرق بين التشبيه والاستعارة أن التشبيه تذكر فيه الأداة صراحةً وكذلك الطرفان، وأن وجه الشبه بين المشبه به والمشبه أكثر وضوحاً مما هو عليه في الاستعارة، وقد يُنصُّ عليه صراحةً في حال التشبيه، أمَّا الاستعارة فإنها تخلو من الأداة ومن المشبه أو المشبه به، ومَصادِر قوتها أن تفرض على القارىء أن يبذل جهداً كبيراً في أن يُكْمِل بخياله معنى ناقصاً. وهناك نوع من التشبيه معروف من أيام هوميروس هو المسمى بالتشبيه الهوميري، ويتميز بالصفات البطولية الضخمة في المشبَّه والمشبَّه به، وبقدرة الأديب على الإتيان بمشبه به يكون مبدأ لسلسلة من المشبهات به كل منها يوحي بما يليه. وفي البلاغة القديمة يوجد ما يسمى بالتشبيه المتوازي أو القِياسي. مِثال ذلك المَثَل رَقْم ٨ من الفصل السادس والعشرين من سِفْر الأمثال في العهد القديم، ونصُّه: مَثَلُ مَنْ يُكْرِمُ الجاهِلِ كَمَثَلِ من يُلْقِي صرة لآلىء في رُجْمة (الحجارة بين الحقلين).

اَلتَّشْبيهُ الْبَعيدُ الْغَريب strange and far-fetched comparison

هو الذي يُنْتَقَل فيه من المشبه إلى المشبه به بعد تفكير طويل ودقة نظر، وقد يرجع ذلك إلى الاستقصاء في التفصيل كقول ابن المُعْتَزّ (٢٩٦ هـ):

كأنا وضوءُ الصبحِ يستعجلُ الدُّجَى
نُطيرُ غُراباً ذا قوادِمَ جُونِ

والجُون: جَمْعُ جَوْن، وهو الأسود والأبيض، والنور والظلمة، من أسماء الأضداد.

اَلتَّشْبيهُ الْبَليغ eloquent comparison

هو ما حذف فيه كل من الأداة ووجه الشبه، ومثاله قول ابن خَفاجة الأَنْدَلُسِيّ (٥٣٣ هجرية):

والريحُ تعبثُ بالغصونِ وقد جرى
ذهبُ الأصيلِ على لُجَيْنِ الماءِ

أي الأصيل الشبيه بالذهب والماء الشبيه باللجين (الفضة).

تَشْبيهُ التَّسْوية

هو الذي تعدد فيه المشبه، ومثاله قول الشاعر:

صُدْغُ الحبيبِ وحالي
كِلاهما كالليالي.

تَشْبيهُ التَّمْثيل

هو ما كان وجه الشبه فيه هيئة مُنْتَزَعة من مُتَعدِّد، ومثاله قول بشّار (١٦٧ هـ):

كأن مُثار النَّقْعِ فوقَ رؤوسِنا
وأسيافَنا ليلٌ تَهاوَى كواكِبُه

فوجه الشبه هو الهيئة الحاصلة من سقوط أجرام مُشْرِقة مستطيلة متناسبة المقدار متفرقة في وسط شيء مُظلِم.

تَشْبيهُ الْجَمْع

هو الذي تعدد فيه المشبه به كقول الصاحب بن عبّاد (٣٨٥ هـ) في وصف أبيات أُهْدِيَتْ إليه:

أَتَتْنِيَ بالأمس أبياتُهُ
تُعَلِّلُ رُوحِي بِرَوْحِ الْجِنانِ
كَبَرْدِ الشباب وبَرْدِ الشراب
وظلِّ الأمانِ ونَيْلِ الأماني
وعَهْدِ الصِّبا ونَسِيمِ الصَّبا
وصفوِ الدِّنانِ ورَجْعِ القِيانِ.

اَلتَّشْبيهُ الضِّمْنِيّ implicit comparison

هو التشبيه الذي تختلف صورته عن صور التشبيه المألوفة، ولكنه يُلْمَحُ ضِمْناً في الكلام، وذلك كقول المتنبِّي (٣٥٤ هـ):

وأصبح شعري منهما في مكانه
وفي عُنُقِ الحسناء يُسْتَحْسَنُ الْعِقْدُ

ففيه تشبيه للممدوحَيْنِ بعنق الحسناء، وشِعْره بالعِقْد ضمناً لا صَراحة.

اَلتَّشْبِيهُ الْقَرِيبُ الْمُبْتَذَل

هو الذي يُنْتَقَلُ فيه من المشبه إلى المشبه به بدون إنْعام نظر كتشبيه الشمس بالمرآة المَجْلُوّة في الاستدارة والاستنارة.

اَلتَّشْبِيهُ الْمُجْمَل

هو ما حذف منه وجه الشبه، ومثاله قوله تعالى: «وَلَهُ الْجَوارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالأَعْلامِ».

اَلتَّشْبِيهُ الْمُرْسَل

هو ما ذكرت فيه أداة التشبيه كقول الوَطْواط (٥٧٣ هـ):

عَزَماتُهُ مثلُ النجومِ ثواقِباً
لو لم يكنْ للثاقباتِ أُفُولُ.

اَلتَّشْبِيهُ الْمُرَكَّب

هو الذي يكون فيه كل من المشبه والمشبه به مركباً، كقول بشّار (١٦٧ هـ):

كَأَنَّ مُثارَ النَّقْعِ فوقَ رؤوسِنا
وأسيافَنا ليلٌ تهاوَى كَواكِبُهْ

فالمشبه صورة الغبار أثناء المعركة تلمع وتتحرك فيه الأسياف. والمشبه به صورة الليل المظلم تتساقط فيه كواكبه اللامعة.

اَلتَّشْبِيهُ الْمَشْرُوط

هو التشبيه القريب التي يُنْتَقَلُ فيه من المشبه إلى المشبه به من غير تفكير طويل ودِقّة نَظَر، مع ذكر ما يجمّله ويجعله مُسْتَساغاً، وذلك كقول المتنبي (٣٥٤ هـ) يمدح هارون بن عبد العزيز:

لَمْ تَلْقَ هذا الوجهَ شمسُ نهارِنا
إلا بوجهٍ ليس فيه حياءُ

فتشبيه وجه الحبيب بالشمس قريب مبتذل إلا أن حديث الحياء بعد ذلك جعله غريباً مقبولاً.

اَلتَّشْبِيهُ الْمُفْرَد

هو الذي يكون فيه كل من المشبه والمشبه به مفرداً كتشبيه الخد بالورد.

اَلتَّشْبِيهُ الْمَفْرُوق

هو الذي تعدد طرفاه، وذكر فيه كل مشبه به عقب المشبه الخاص به كَقَوْل المُرَقِّش الأكبر (جاهلي):

النَّشْرُ مسكٌ والوجوهُ دنا
نيرٌ وأطرافُ الأكُفِّ عَنَمْ.

اَلتَّشْبِيهُ الْمُفَصَّل

هو ما ذكر فيه وجه الشبه، ومثاله قول الشاعر:

أنْتَ نَجْمٌ في رِفْعَةٍ وضِياءِ
تَجْتَلِيكَ العيونُ شرقاً وغرباً

فالرفعة والضياء هي وجه الشبه.

اَلتَّشْبِيهُ الْمَقْلُوب

هو وضع المشبه في مكان المشبه به بزَعْم أن وجه الشبه فيه أقوى منه في المشبه به كقول ابن المُعْتَزّ (٢٩٦ هـ):

والصبحُ في طُرّةِ ليلٍ مُسْفِرِ
كأنه غُرّةُ مُهْرٍ أشْقَرِ.

اَلتَّشْبِيهُ الْمُقَيَّد

هو الذي يكون فيه كل من المشبه والمشبه به مصحوباً بقَيْد كتشبيه من لا يحصل من سعيه على طائِل بالراقم على الماء، فان المشبه وهو الساعي مقيد بالفشل والمشبه به وهو الراقِم مقيد بأن رقمه على الماء.

اَلتَّشْبِيهُ الْمَلْفُوف

هو التشبيه الذي تَعَدَّدَ طرفاه، وذُكِرت فيه المشبهاتُ أولاً ثم المشبهات بها كقول امرىء القيس (١٣٠ - ٨٠ ق. هـ.) يصف عُقاباً بكثرة اصطياد الطيور:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطيرِ رَطْباً ويَابِساً
لدى وَكْرِها العُنّابُ وَالْحَشَفُ الْبالِي

فقد شبه الطري الرطب من قلوب الطير بالعناب،

واليابس العتيق منها بأردأ التمر.

اَلتَّشْبِيهُ الْمُؤَكَّد

هو ما حذفت منه الأداة كقول الشاعر:

أنـــت نجمٌ في رفعـــةٍ وضيــــاءِ
تَجْتَليـكَ العيـونُ شرقـاً وغـربـاً.

اَلتَّشْخِيص، اَلتَّجْسِيد personification; prosopopoeia

نسبة صفات البَشَر إلى أفكار مُجرَّدَة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة. مِثال ذلك الفضائل والرذائل المجسَّدة في المسرح الأخلاقي أو في القَصَص الرمزي الأوربي في العصور الوسطى. ومثاله أيضاً مُخاطَبة الطبيعة كأنها شخص يسمع ويستجيب في الشعر والأساطير.

ومثال ذلك في العربية قول الشاعر:

والمَوْتُ نَقَّـــــادٌ على كَفِّـــــهِ
جَــواهِــرٌ يَخْتــارُ منهــا الجِيــادْ

وقوله تعالى: «إنَّا عَرَضْنا الأمانـةَ على السَّمـوات والأرضِ والجبالِ فأبَيْنَ أن يَحْمِلْنَها، وأشْفَقْنَ مِنها، وحَمَلَها الإنسانُ إنه كان ظَلُوماً جَهُولاً».

اَلتَّشْدِيد doubling of a consonant

هو، في عِلْم التَّجْويد، احتباسُ صوتِ الحرف، ثم انطلاقه بقوّة. والأحرف الشّديدة في العربية يجمعها (أجدك قطبت).

(عبد الحميد حسن ـ الألفاظ اللغوية).

تَشَرُّدِيّ picaresque

صِفة تُطلق على القِصَص والروايـات التي شـاعـت بإسبانيا في أواخر القرن السـادس عشر، وذلـك بعـد ذيوع قصة تحكي مغامـرات أحـد المحتـالين بعنـوان «حيـاة لاثـاريلـيـو دي تـورمس» La Vida de Lazarillo de Tormes (ظهرت حوالى ١٥٥٤ م وهي مجهولة المؤلِّف)، وكانت هـذه القصـص عـادةً تُروَى بضمير المتكلم وتحكي مغامرات ونوادر لا يربط بينها سوى وجود شخصية مشتركة هي الراوي والبطل المحتال المتشرد في نفس الوقت. وتتميز هذه القِصَص بوصفها الدقيق الواقعي لحياة الطبقات الدنيـا وأنـواع الظلم التي عانى منها المجتمع. فتجمع هذه القصص بين الرواية والترفيه وهجاء المجتمع لما ينطـوي عليـه مـن تفرقة وظلم. وأشهر مِثال لهذا النوع في فرنسا «قصة مغـامـرات جيـل بلاس دي سـانتيـان» Gil Blas de Santillane (١٧١٥ ـ ١٧٣٥) للكاتـب الروائـي الفرنسي ألان رينيه لي ساج Alain René Le Sage (١٦٦٨ ـ ١٧٤٧)، غير أن أول مِثال لهذا النوع في إنجلترا كان قبل ذلك بكثير هو قصة «الرحالة التعس أو حيـاة جــاك ولتـــون» The Unfortunate Traveller or the Life of Jacke Wilton (١٥٩٤) للكاتب توماس نـاش Thomas Nashe (١٥٦٧ ـ ١٦٠١).

وقد شاع هذا النوع بجميع آداب أوربا في القرن الثامن عشر بوصفه مقـدمـة لظهـور الروايـة النثريـة بمفهومها الحديث.

اَلتَّشْرِيع (tashrī‘)

هو أن يُبْنَى البيتُ على قافِيَتَيْن من غير أن يختلَّ المعنى في كل منها كقول الحَرِيريّ (٥١٠ هـ؟) في مقاماته:

يــا خــاطِـبَ الدنيــا الدنيَّــةِ إنها
شَــرَكُ الرَّدَى وقــرارةُ الأكــدارِ
دارٌ متى مــا أضحكـتْ في يــومهــا
أبكــت غــدا بُعْــداً لها مـــن دارِ
غـــاراتُهـــا لا تنقضي وأسيرهـــا
لا يُفْتَــدَى بجلائــلِ الأخطـــارِ

إذ من الممكن أن تحول هذه الأبيات إلى الصورة الآتية:

يــا خـــاطـــب الدنيـــا الدَّنِيـ
ـيَـــــــــةِ إنها شرك الردَى

دارٌ متى مـــا أضحكـــــت
في يـــومهـــا أبكـــت غـــدًا
غـــــــاراتها لا تنقضي
وأسيرهـــا لا يفتـــــدَى .
وسماه ابن أبي الإصبع التَّوْءَم .

التشطير internal rhyme

هو، في البديع العربي، أن يختلف كل من شَطْرَيِ الْبَيْت في نوع السَّجْعة، كقول أبي تمام (٢٣١ هـ) :

تـدبيرُ مُعْتصمٍ بـالله مُنْتقـمٍ
لله مُـرْتغـبٍ في الله مُـرْتقـبِ

فسجعة الشطر الأول مَبْنِيّة على الميم، وسجعة الشطر الثاني مبنية على الباء .

اَلتَّشْعيث (tash'ith)

هو، في العَرُوض العربي، حذفُ أحد مُتَحَرِّكَي الْوَتِد الْمَجْمُوع، فتصير (فاعِلاتُنْ) (فـاعـاتُـنْ أو فالاتُنْ)، وتُنْقَل إلى (مَفْعُولُنْ)، ومثاله قول الْمُتَنَبّي (٣٥٤ هـ) :

مَـنْ يَهُـنْ يَسْهُـلِ الْهَـوانُ عَلَيْـهِ
مَـا لِجُـرْحٍ بِمَيِّـتٍ إيلامُ

فالتَّفْعيلة الأخيرة فيـه مـع الإشْبـاع، (إيلامُـو) ووزنها (مَفْعُولُنْ) .

وهـذه العِلّـة غيرُ لازمـة في بَحْـرَي الْخَفيـف والمُتَدارَك، وتكون في الحَشْوِ كما تكون في العَرُوض والضَّرْب، وتلحق الأَوْتاد كما تلحق الأَسْباب . (انظر: الوَتِـد المجمـوع، والعِلَـل، والحَشْـو، والضَّـرْب، والعَـرُوض، والخَفيـف، والمُتَـدارَك، والأوتـاد، والأسباب .

اَلتَّشَكّك scepticism

هو بأَشْمل مَعانيه النظرية القائلة بأن العقل البشري لا يستطيع أن يُدرك إدراكاً يقيناً أية حقيقة سَواءٌ أكانت عامةً ملموسةً أَمْ خاصة نظريـة، وأن العقـل البشري لا يستطيع كذلك أن يقرر تقريراً حاسماً بأن قضيةً ما أكثرُ احتمالاً من قضية أُخرى . ونتيجة هذه النظرية انعدام اليقين في أي موضوع يتعلق بالإنسان، بما في ذلك الإيمان بالأديان المُنْزَلة، وقد وُصِفَ الأديب الفيلسوف الفرنسي ڤولتير Voltaire بالتشكُّك لأنه لم يُؤْمِن بدِين معيَّن رغم إيمانه بوجود إلّه خالق .

وعندما يُطلَق التشكُّك بمعناه الدارج يُراد به اتجاه عقلي يتميز لا بالشك بمعناه المألـوف بـل بـالمَيْـل إلى الارتياب في قيمة الأحكام الأخلاقية التي يَدين بها الناس . ومِثال ذلـك مَقـالات مـونتيني Montaigne الفيلسوف الفرنسي في القرن السادس عشر . وفي الأدب العربي يُمْكِن اعتبار أبي العلاء المعري مِثالاً للاتجاه نحو التشكك .

وفي تاريخ الفلسفة يُراد به عادةً فلسفة الفيلسوف الإنجليزي داڤيد هيوم David Hume التي تُقرِّر أن جميع عملياتنا العقلية حول أسباب الأُمور ونتائجها، لا يكفيها إلا العادة والعُرْف لا قاعدة إلّهية مُؤَكَّدة، فهو بذلك لا يرى إمكان الوصول إلى يقين أبدي دينياً كان أو فلسفياً، لأن اليقين في نظره لا يكون إلا نتيجة لما يُجْمِع عليه الناس في زمنٍ ومكان ما .

اَلتَّشْكيك (tashkik)

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) - « أن يأتي المتكلم في كلامه بلفظة تُشَكِّكُ المخـاطَـبَ هـل هـي حَشْو، أو أصلية لا غنى بالكلام عنها » .

ومَثَّلَ له بقوله تعالى: « يَـأَيُّها الَّذيـن آمَنُـوا إذا تَدايَنْتُمْ بِدَيْنٍ إلى أجَلٍ مُسَمًّى فـاكْتُبُـوه »، فعبـارة « بدين » تشكك السامع بأنها فَضْلة، وأن لفظة التداين تُغْني عنها، مع أن المحقَّق أنها أصلية، إذ التداين قد يكون بمعروف مثلاً .

تَشْكِيليّ plastic

صِفة تُطلق في الأدب أحياناً على الأُسلوب الرفيع الذي يهتم اهتماماً خاصـاً بتخير الكلمات والعبـارات في صيغ أدبية طريفة . وقد استعملت هذه الصفة خاصة

لوصف أسلوب الشاعر الفرنسي أندريه شينييه André Chénier (١٧٦٢ - ١٧٩٤).

اَلتَّشْوِيق suspense

إثارة الشوق في نفوس النظّارة لمعرفة ما سوف تُسْفِر عنه الأحداث التي تمثّل على المسرح، وترقُّب نتائجها بنَفاد صَبْر وقَلَق. وربما كان خير مِثال لذلك تشوُّق جمهور المشاهدين لِما عسى أن يكون موقف أوديب وقد عرف أن القتيل أبوه وأن زوجته ليست سوى أمه، وذلك في مأساة «أوديب ملكاً» لسوفوكليس. على أن التشويق في العمل الروائي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بخَلْق عُنصر المُفاجأة وتكراره فيه.

اَلتَّصاعُدُ الْبَلاغِيّ climax; gradation

هو أن ترتب عدداً من الكلمات أو العبارات ترتيباً تصاعدياً من حَيْثُ المعنى بقصد زيادة التأثير، مثال ذلك قوله تعالى في سورة الحجِّ: «... وترى الأرض هامِدةً فإذا أنْزَلْنا عليها الماءَ اهتزَّتْ وربَتْ وأنبتَتْ من كل زَوْجٍ بَهِيجٍ».

تَصالُبُ الكلام، اَلْمقابَلَةُ الْعَكْسِيّة chiasmus

١ - قَلْب ترتيب كلمات الجملة في جملة تالية لها بقصد التأثير، وذلك كقوله تعالى: «يُخرِجُ الحَيَّ من المَيْتِ، ويُخْرِجُ المَيْتَ من الحَيِّ».

٢ - هو أن تَعْكِسَ المعنى بين قضيتين بأن تُقدِّم جزءاً في الكلام ثم تُؤخِّره وتقدِّم ما أخَّرْتَ، مثل قول سعد الدين التفتازاني (٧٢٢ - ٧٩٣ هـ):

طَوَيْتُ بإحْرازِ الفنونِ ونَيْلِها
رداءَ شَبابٍ والجُنُونُ فُنُونُ
فَحِيْنَ تَعاطَيْتُ الفُنونَ وَحَظَّها
تَبَيَّنَ لي أنَّ الفُنونَ جُنُونُ

(مج ١٠).

اَلتَّصْحِيف visually imperfect assonance

هو أن يختلف اللفظان المتشابهان في الإعْجام (النقط)، كقول البُحْتُرِيّ (٢٨٤ هـ):

ولم يكنِ الْمُغْتَرُّ باللهِ إذ سَرَى
لِيُعْجِزَ والمُعْتَزُّ باللهِ طالِبُهْ.

(انظر: تَجْنِيس التَّصْحِيف).

اَلتَّصْدِير foreword; preface

كلمة يكتبها المؤلِّف في أول كِتابه يُعبِّر فيها عن مُلاحَظات شخصية موجَّهة إلى قارىء الكِتاب، وتنتهي عادةً بفقرة فيها الشكر للأشخاص والهيئات التي ساعدت المؤلف في بحثه.

وقد جرت العادة أن يُكتب تصدير جديد لكل طبعة جديدة لمؤلَّف يُنصُّ فيه على ما في الطبعة الجديدة من اختلاف عن الطَّبعَة أو الطبعات السابقة عليها.

ولا يتعدى التصدير الصفحتين أو الثلاث، في حين أن المقدمة قد تصل إلى طول فصلين من فصول الكِتاب.

اَلتَّصْدِيق (taṣdiq)

هو، في علم المَعاني العربي، ما يُطْلَبُ به معرفةُ النِّسْبة في الاستفهام لا معرفة المُفْرَد، ويكون بالهمزة وهل، ومثاله: أيصدأ الذهب، أو هل يصدأ الذهب؟ فأنت لا تسأل في هذين المثالين عن مفرد، وإنما عن نسبة وهي ثبوت الصدأ للذهب أو نفيه عنه.

اَلتَّصَرُّف adaptation

إعادة العمل الفني بشيء من التحوير والتغيير.

والتصرف عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ): إبرازُ الشاعر المعنى في عِدَّة صُوَر كالتشبيه والاستعارة والكناية والإيجاز والحقيقة، ومثاله وصف امرىء القيس (١٣٠ - ٨٠ ق. هـ.) لليل بقوله:

ولَيْلٍ كمَوْجِ الْبَحْرِ أرْخَى سُدُولَهُ
عَلَيَّ بأنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي
فقلتُ لهُ لما تَمَطَّى بصُلْبِهِ
وأرْدَفَ أعْجازاً وناءَ بكَلْكَلِ

فأبرز المعنى في صورة التشبيه والاستعارة، ثم عبّر

عنه في صورة الإيجاز بقوله:

فيا لَكَ من ليلٍ كأن نُجومَه
بكل مُغارِ الفَتْل شُدَّتْ بيَذْبُلِ

أي من ليل طويل، ثم بصورة الإرداف (الكناية) بقوله:

كأن الثُّريَّا عُلِّقَتْ في عِصامِها
بأمْراسِ كَتَّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ

كناية عن ثباته وعدم انقضائه (والعصام حبل تُشَدُّ به القِربة وتُحمل)، وأخيراً في صورة الحقيقة بقوله:

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انْجَلِي
بصُبْحٍ وما الإصْباحُ منك بأمْثَلِ.

اَلتَّصْرِيح — declaration

إدلاء حكومة أو رجل مسئول ببيان عن أمر إداري أو سياسي (المعجم الوسيط).

اَلتَّصْرِيع — internal rhyme; leonine rhyme

أن تكون قافية الشَّطْر الثاني هي نفس قافية الشطر الأول، مِثال ذلك في الشعر العربي قول أبي العتاهية (١٣٠ - ٢١٠ هـ) في مُزْدَوجته:

هِيَ المقاديرُ فَلُمْنِي أو فَذَرْ
إنْ كُنْتُ أخْطَأْتُ فَما أَخطا القَدَرْ

وسمي التصريع في التعبير الإنجليزي والفرنسي بالقافية الليونينية، وذلك نسبةً إلى الشعر اللاتيني الذي كان ينظمه القَسّ ليونينوس Leoninus أو ليو Leo بباريس في مُنتصَف القرن الثاني عشر والذي كان يلتزم فيه توحيد القافية بين آخِر كلمة قبل الوقف وآخِرِ كلمة في البيت ذي التفاعيل السِّتِّ أو الخَمْس.

تَصْرِيفُ الأَفْعال — conjugation

اشتقاق صِيَغ الأفعال بعضِها من بعض، وإسناد الأفعال إلى الضمائر.

اَلتَّصْغِير — creation of diminutives

هو في اللغة العربية تحويل صورة الاسم المعْرَب إلى صورة أخرى للتَّقْليل. مثل جبل وجُبَيْل أو للتَّهْوين كأَسَد وأُسَيْد، أو التَّقْريب كقَبْل، وقُبَيْل الفَجْر، وبَعْد، وبُعَيْد العصر، أو لغير ذلك.

ومثاله من الشعر قول لَبِيد (٤١ هـ):

وكل أناسٍ سوف تدخل بينهم
دُوَيْهِيةٌ تَصْفَرُّ منها الأنامِلُ

فقد صَغَّر فيه داهية وهي الموت للتعظيم عند الكوفيين.

وصيغه ثلاث:

(١) فُعَيْل للثلاثي من الأسماء كزَهْر، وزُهَيْر، و

(٢) فُعَيْعِل، و

(٣) فُعَيْعِيل لما زاد عن الثلاثة مثل زَيْنَب وزُيَيْنِب، ومِصْباح ومُصَيْبيح، وعُصْفُور وعُصَيْفِير، وعِفْرِيت وعُفَيْرِيت بضم الأول وفتح الثاني وزيادة ياء ساكنة ثالثة وكسر ما بعدها، فإن كان ألفا أو واوا قُلِبَ ياء كما ترى في الأمثلة المتقدمة. (للاستزادة من هذا البحث انظر: النحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين، وشرح الأشْمُونِيّ على أَلْفِيّة ابن مالِك، ولغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد).

اَلتّصَنُّع أو التّكَلُّف — artificiality

يفرق ابن رَشِيق القَيْرَوانِيّ (٤٦٣ هـ) في كتابه «العُمْدة» بين الصنعة والتصنع بقوله «ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً وعليه المَدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس مُتَكَلَّفاً تكلفَ أشعار المُوَلَّدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سمَّوْه صنعة من غير قصد ولا تَعَمُّل لكن بطباع القوم عَفْوا فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره...» فالصنعة إذن هي التنقيح والتثقيف وما جاء عفواً من ألوان البديع، والتصنع تكلف الصنعة وبناء القصيدة محشوة بأقصى ما يمكن من المُحَسِّنات من غير مقتضٍ.

اَلتَّصْنِيف compilation

عملية جَمْع الحقائق أو المقتبَسات من أعمال أدبية مختلِفة ووضعُها في كِتاب واحد.

تَصْنِيفُ المَعاجِم (انظر: وضْع المعاجم).

اَلتَّصَوُّر، اَلْمَعْنَى الْكُلِّي concept

كل فكرة عامة أو قابلة للتعميم على الأقل. مثل فكرة الزمان وفكرة المكان (مج ٨). (انظر: الإدراك الذهني).

والتصور عند الجرجاني: حصول صورة الشيء في العقل (تعريفات الجرجاني).

والتصور في علم المَعاني العربي، ما يُطْلَبُ بِهِ معرفةُ المُفْرَد في الاستفهام، ويكون بالهمزة وجميع أسماء الاستفهام، ومثاله: أمِعْطَفاً اشتريتَ أَمْ حِذاء؟ فالمطلوب تعيين المفرد (المعطف أو الحذاء).

اَلتَّصَوُّف mysticism

للتصوف بوجه عام مَعانٍ ثلاثة في جميع الأديان والفلسفات:

أولاً ـ وهو تعريفه العام: الاعتقاد في إمكان الاتحاد المباشر بين العقل الإنساني والمبدأ الأساسي للوجود أيًّا كان ذلك المبدأ. وينتج عن هذا الاتحاد أسلوب جديد للحياة من جهة، وطريقة جديدة للمعرفة من جهة أخرى ينفرد بها صاحبها عن غيره من الناس.

ثانياً ـ هو جميع المعتقدات والرياضات العقلية والخلقية المتعلقة بالاتحاد المتقدم. فيقال مثلاً إن الظاهرة الجوهرية للتصوف هي الإشراق، أي الحالة التي تشعر فيها الروح بقطع عَلاقتها بالبَدَن واتصالها بكائن كامل ولا نهائي هو الله، وقد يكون ذلك الكائن داخل النفس أو خارجها. وهناك مَقامات ومراحل أجمعت على وجودها جميعُ مذاهب التصوف غربية كانت أو شرقية، وهي التشوق إلى الكمال، فالجهود في سبيل التطهُّر، فخروج النفس للاتحاد بالكمال، ثم عودة النفس إلى الحياة الدنيا متأثِّرة باتحادها مع الكمال وسلوكها سلوكاً جديداً خيراً مما اتَّصفَتْ به قبل هذا الاتحاد.

ومع استثناء الأديان فإن فلسفة أفلاطون تعتبر الأساسَ الرئيسي لأغلب نُظُمِ التصوُّف في الغرب، ولها آثار كذلك في التصوف الشرقي.

ثالثاً ـ يستعمل التصوف في موضع الذم بمعنى تلك المعتقدات والمذاهب السياسية والفلسفية التي تستند إلى الشعور والإلهام أكثر من اعتمادها على المَنْطق والتفكير. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يُطلق هذا اللفظ ويُراد به أية نظرية تتجاهل الحقيقة الملموسة في سبيل اعتقادها بالغيبيَّات.

أما آداب الشرق والغرب فإننا نجد للتصوف فيهما أثراً كبيراً، فقد ازْدَهَرَ عند العرب أدب صُوفيّ، وأهم مِثال له في الشعر قصائد عمر بن الفارض، وفي أوربا الغربية تيار متصوف هام ازْدَهَرَ في العصور الوسطى أولاً على يد الرهبان ورجال الدين، ثم ازْدَهَرَ ثانية منذ القرن السابع عشر، وخاصة في ألمانيا وأسبانيا وإنجلترا.

(انظر: الصوفية).

التصويب corrigendum

ورقة مطبوعة مستقلة تبين صواب الأخطاء الموجودة في النص والتي لم تلاحظ أثناء الطبع.

اَلتَّصْوِيرُ التَّارِيخِيُّ الْجامع broad historical canvas

عِبارة مَجازيَّة يُوصف بها مُؤلَّف أدبي، رِوائي أو غير روائي، يُعطي فِكرةً عن كل أَوْجُه الحياة في مُجتمَع ما أو عصر مُعيَّن. مثال ذلك في الأدب العربي: «الفاطميون في مصر» للمرحوم الدكتور حسن إبراهيم حسن، و «كفاح طيبة» (١٩٤٤ م) لنجيب محفوظ.

اَلتَّصْوِيرُ الْجافّ xerography

طريقة شبيهة بالتصوير الفوتوغرافي غير أنها لا

تستلزم أوراقاً أو رقائقَ حسّاسة. وهذه الطريقة مُفيدة جداً في دور الكتب حيث يمكن تسلمُ الطالب صورةً جافة لمخطوط ثمين أو كتاب نَفِدَت طبعتُه في نظير ثمن زَهيد وفي دقائقَ معدودة. وهناك بعضُ دور النشر المتخصِّصة في إخراج كتب بأكملها على هذا النحو من التصوير.

تَصْويرُ الْحَياةِ الْيَوْمِيّة genre portrait

مصطلَح مأخوذ من تاريخ الفن التشكيلي لوصف أية صورة أو رسم لا يصوِّر موقِفاً تاريخياً أو أسطورياً، وإنَّما يُصوِّر ما يتعلق بحياة الإنسان اليومية في المجتمَع المُعاصِر للفنان مثل تصوير العمل أو المَناظر الداخلية في المنازل أو ما يسمى بالطبيعة الصامتة أو غير ذلك. وقياساً على هذا امتدَّ هذا المعنى ليشمل كل أثر أدبي فيه وَصْفٌ لحياة الناس العادية.

اَلتَّصْويرُ الشِّعْرِيّ icon

هو تصوير شخص أو شيء في القصيدة من خلال التشبيه والاستعارة وغيرهما من الصور المَجَازية. مِثال ذلك قصيدة (بانت سعاد) المسماة بالبُـرْدة لكعب بن زهير (٤٠ هـ؟) التي بدأها بوصف محبوبته على عادة الجاهليين في قصائدهم (أنظر: البردة).

تَصْويريّ picturesque

في الأَدب: صفة لأُسلوب غني بالصور المرئية يوحي إلى النفس برؤيا خيالية لا تدركها المَلَكات الأخرى. ويرجع هذا المُصطَلَح إلى عِلْم الجَمَال الأوربي في القرن الثامن عشر حينما كان لفظ «تصويري» يُطلق على هذا المنظر البري الذي يثير الإعجاب، لا لما فيه من جمال طبيعة، وإنما لما فيه من عناصر تحاكي التصوير الفني للمناظر البرية. وتستعمل هذه الصفة بمعنى عكسي في الوقت الحاضر لتنطبق على المنظر الطبيعي الجدير بالتصوير. وفي منتصف القرن الثامن عشر بإنجلترا ازْدَهَر فن تصميم البساتين تصميماً يشِفُّ عن ذوق رفيع، الأمر الذي أدَّى إلى مُناظَرات شتَّى في موضوع خير الأساليب لتصميمها. فاستعمل لفظ «تصويري» ليصف تصميم الحديقة الأكثر شبهاً بالصورة الفنية (وقد سَخِرَت الكاتبة الروائية جين أوستين Jane Austen من هذه المناظرات البيزنطية في بعض رواياتها). أما عناصر الجَمَال التي تعتبر تصويرية في الحدائق فقد نص عليها الفيلسوف الجَمَالي الإنجليزي يوڤديل پرايس Uvedale Price (١٧٤٧ - ١٨٢٩ م) في مَقال شهير له بعنوان «مقال فيما هو تصويري» An Essay on the Picturesque (١٧٩٤) قائلاً إنها صفة جمالية لا يمكن اعتبارها جَمَالاً بَحْتاً ولا عَظَمَة سامِية بَحْتَة، وإنما هي مُحاكاة لبساطة الطبيعة وعدم التزامها بقواعد التناسق والتماثل، وينطبق ذلك على المَناظِر الطبيعية التي تتسم بعدم التهذيب وكثافة الغابات والجداول المتدفقة والكهوف المظلمة والمنازل الخربة. ولا شك أن هذه الأفكار قد لعبت دوراً كبيراً في تكييف الذوق الجمالي الرومانتيكي.

اَلتَّصْويرِيّة imagism

اسم لمَذْهَب في الشعر الحديث ظهر في إنجلترا وأمريكا بين سنتي ١٩٠٩ و١٩١٧. وكان رائده الشاعر الأمريكي عزرا پاوند Ezra Pound الذي جمع أول ديوان مختار لشعراء هذا المذهب (١٩١٤). والصفة التي تربط بين هؤلاء الشعراء هي التخلص من الغموض والرمزية في الشعر، مع عرض صور شعرية تتميز بالوضوح وبقدرتها على الإيحاء بصور مرئية تفيض بالحياة. وكان للشعر الياباني والصيني أثر كبير على هؤلاء الشعراء، ولكن سرعان ما انشق بعضهم على بعض: ففي سنة ١٩١٥ انفردت الشاعرة إيمي لوول Amy Lowell بتوليف ديوان لمختارات من قصائدهم سمته «بعض الشعراء التصويريين» Some Imagist Poets، وصَدَّرَت هذا الديوان ببيان يتضمن المبادىء الجديدة لهذه المدرسة، ومن أهمها: أن الشعر يجب أن تَدْخُلَهُ العامية، وأن على الشاعر أن يبتدع إيقاعات

جديدة في شعره، وأنه لا يوجد فرق بين موضوعات شعرية وغير شعرية، فكل الموضوعات مناسبة للشعر، وأن الصور الشعرية يجب أن تتصف بأقصى درجة من التحديد ووضوح المعالِم.

اَلتَّضادّ (انظر: الطباق).

اَلتَّضرُّع، اَلتَّوَسُّل، اَلاِعْتِذار deprecation apology

هو الاتجاه بإلحاح وشدة إلى شخصية سامِيَة للاسترحام أو قضاء حاجة للمتوسِّل. وذلك كالاعتذارات التي قدمها النابغة الذُّبياني (٥٣٥ - ٦٠٤ م؟) للنُّعمان بِنْ المُنْذِر يلتمس فيها عفوه بعد أن غضِب عليه لاستعطافه الغساسِنة أعداء النُّعمان.

اَلتَّضْعيف reduplication

تَكْرار حرف أو مَقْطع أصلي في الكلمة لتكوين كلمة جديدة، وقريب من هذا في العربية زيادة حرف من جنس حرف آخَر وإدْغام الأصلي في الزائد، مِثال ذلك: اِحْمَرّ وعمَّر. وقريب منه أيضاً مجرد الرُّباعي في مِثل زلزل و وسوس إلخ...

اَلتَّضْمين implication

ما تنطوي عليه القضية دون أن يُصرَّح به فيها.

والتَّضْمِين في العَرُوض العربي، أن تتعلقَ قافيةُ البيت بصدر البيت الذي يليه، كقول النّابغةِ الذُّبيانيّ (توفي قُبَيْل البَعْثة أو ١٨ هجرية):

وهُــمْ وَرَدُوا الجِفــارَ على تَميمٍ
وهـم أصحـابُ يـوم عُكـاظَ إنّـي
شَهِـدْتُ لهم مَـواطـنَ صـادِقـاتٍ
شَهِـدْنَ لهم بحسـنِ الظَّـنِّ مِنّـي

وهذا عيب من عيوب القافية ما لم يكن البيت التالي تفسيراً أو وصفا أو مؤكداً أو بدلاً مما قبله، فإنه لا يعد التضمين في هذه الحالة عيباً، لأن معنى البيت الأول تم بدون التالي له.

(انظر: القافية).

أو هو أن يتوقف البيت في تمام معناه على ما بعده، كقول الحارث بن مُضاض:

وقـائلـةٍ والدمـعُ سَكْـبٌ مُبـادرُ
وقد شَـرِقَـتْ بـالماء منهـا المحـاجـرُ
وقـد أبصرتْ حَمّانَ مـن بَعْـدِ أُنْسِهـا
بنـا وَهْـيَ منـا مُـوحِشـاتٌ دَواثِــرُ
كَأَنْ لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الْحَجُون إلى الصَّفـا
أَنِيسٌ ولم يَسْمُـرْ بمكـةَ سـامِــرُ

والتضمين، في البَديع العربي، أن يُضَمِّنَ الشاعر شعره بيتاً من شعر الغير مع التصريح بذلك إن لم يكن البيتُ المُقْتَبَسُ معروفاً للبُلَغاء، وذلك كقول ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هجرية):

إذا الْوَهْمُ أَبْدَى لِـي لَماهـا وثَغْـرَهـا
تـذكـرتُ مـا بين العُـذَيْـبِ وبـارِقِ
ويُذْكِـرُنـي مـن قَـدِّهـا ومَـدامِعِـي
مَجَـرَّ عَـوالِينـا ومَجْـرَى السَّـوابِـقِ

والمِصْراعان الأخيران للمتنبي (٣٥٤ هجرية).

وقد يسمى تضمين البيت فما زاد اسْتِعانة، وتضمين المصراع فما دونه إيداعاً ورَفْواً.

(انظر: الاقْتِباس).

اَلتَّضْيِيق وَالتَّوْسِيع pleonastic and elliptic errors of style

اَلتَّضْيِيق هو أن يكون اللفظ أقصر من المعنى، فيختلّ المعنى. أما التوسيع فهو أن يكون اللفظ أطول من المعنى بغير فائدة.

(انظر: عيوب الشعر، الإيجاز، والإطْناب، والمساواة، والحَشْو، والتطويل).

اَلتّطابُق correspondence

في النظرية الرمزية التي ابتدعها الشاعر الفرنسي بودلير Baudelaire: «أن المشاعر الإنسانية إنْ هِيَ إلا رموز واضحة لحقيقة جوهرية خَفِيَّة. وهذه الحقيقة

يُمكِن أن يُعبَّر عنها بمشاعرَ مختلفةٍ بعضُها عن بعض تماماً . فهناك إذاً في رأيه توافُق وتداخُل بين المَشاعر المختلفة عند الإنسان، وإن من أهمِّ وظائف الشعر إبرازَ هذا التَّوافُق والتعبير عنه بلغة رمزية قابلة للإدراك » .

والتطابق في العروض العربي diaeresis توافُق التفعيلة والكلمة المُقطَّعة في عدد الحركات والسكنات . وذلك مثل (أَقبَلَـهُ) في قول ابن رشيق (٣٩٠ - ٤٦٣ هـ) : أقبلـه على جزع، وهي مع الإشباع (أَقبَلَهُو)، فإنها موازية للتفعيلة (مُفاعَلَتُنْ) .

اَلتَّطْرِيز rime couronnée

هو، عند أبي هِلال العَسْكَرِيّ (٣٩٥ هـ)، « أن يقع في أبيات مُتوالِية من القصيدة كلماتٌ مُتساوِية في الوزن، فتكون فيها كالطِّراز في الثوب » . ومثاله قول أبي تمام (٢٣١ هـ) :

أعوامُ وصلٍ كاد يُنْسِي طولُها
ذكرَ النَّوى فَكَأَنَّها أيامُ
ثم انبرت أيامُ هجرٍ أَرْدَفَتْ
نَجْوَى أَسًى فَكَأَنَّها أعوامُ
ثم انقضت تلك السنونَ وأهلُها
فكأنهم وكأنها أحلامُ

فالتطريز في قوله (أيام، وأعوام، وأحلامُ) .

اَلتَّطْهِير catharsis

ويُراد به في المأساة عند أرسطو (الفصل السادس من « فن الشعر ») : تنقية نفوس النظارة بوساطة فَزَعهم مما يحدُث للبطل، وشفقتهم عليه . ونَصُّ أرسطو هو: « فالتراجيديا هي مُحاكاة فِعْل جليل، كامل، له عِظَمٌ ما، في كلام مُمْتِع تَتوزَّع أجزاء القطعة عناصرُ التحسين فيه . محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القَصَص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات » (ترجمة الدكتور شكري محمد عياد) .

تَطَوُّر الأَجْناسِ الأَدَبِيّة évolution des genres

هذه نظرية قال بها الناقد الفرنسي فردينانـد برونيتير Ferdinand Brunetière في كِتابه المشهور « تطور الأجناس في تاريخ الأدب » L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature (١٨٩٠ - ١٨٩٤)، وقد تأثر فيها بنظرية التطور في عِلْم الحياة .

ومؤدَّى نظريته أن الجنس الأدبي ليس جامداً أبدياً كما قرر القدماء منذ أرسطو، ولا تعبيرات جمالية لحالات نفسية، كما رأى النقاد الرومانتيكيون قبيل عصره، وإنما هو كائن عضوي يولد ويتطور ويموت، وقد يبعث من جديد في شكل مختلف متأثراً بجنس آخَر، مَثَلُهُ في ذلك مَثَلُ الكائنات الحية .

اَلتَّطوِيل، اَلحَشْو circumlocution; pleonasm; prolixity

(انظر: الحشو، التطويل) .

اَلتَّطَيُّر (انظر: العِيافة) .

تَعَبُّدِيّ devotional

صِفة تُطلق على الكلام، نثراً كان أو شِعراً، موضوعه تمجيد الإلّه والتماس الرحمة منه وشدة تعلّق العبد به أكثر من أن يقصد به التأثير الأدبي، مع أنه قد يكون من الأدب الرفيع . مثال ذلك: « البُرْدة » للبُوصيري (٦٩٦ هـ) .

اَلتَّعْبِير expression

١ - الدَّلالة على ما في النفس بالكلام أو بأية وسيلة أُخرى .

٢ - تمثيل المعاني والحالات النفسية المعينة تمثيلاً ناجحاً دالاً، وذلك خاصة في العمل الفني، وقد يختلط هذا المعنى بفكرة « الشكل » الذي هو المظهر الخارجي للعمل الفني تشكيلياً كان أو أدبياً .

وقد أتى الفيلسوف الإيطالي الحديث بندتو

كروتشي Benedetto Croce في كتابيه «عِلْم الجمال» Estetica (١٩٠٢)، و«الشِّعر واللاَّ شعر» Poesia e Non Poesia (١٩٢٣) بالنظرية القائلة بأن الفنون الجميلة عامة ليس الغرض منها صنع شيء، بل التعبير عن فكرة أو تسجيل تجربة نفسية معينة، الأمر الذي جعله يقرر أن الفن هو التعبير، وأن التعبير هو الفن.

وهو بمعناه الشعري القديم accent مرادف لنغْمة الكلام المنطوق أو صوته، أو للعبارات المترنَّم بها في لحن مثلاً.

اَلتَّعْبِيرُ الذَّاتِيّ self-expression

هو التعبير عن كل ما يختلج في النفس من أهواء وآراء وعواطف وانفعالات، ويُعتبر هذا من المميِّزات الرئيسية لنوع الأدب الجديد الذي قام بكتابته الرومانتيكيون بأوربا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.

اَلتَّعْبِيرُ العَامِّيّ colloquialism

هو الإعراب عن المعاني بطريقة لا تتمشَّى مع قواعد اللغة والأدب. وذلك كالتعبير عن أنَّ المقدِّمات لا تُبَشِّر بنتيجة حَسَنَة بقولك: «لَوْ كانِتْ حَتِشْتي كانِتْ غَيِّمَتْ» (بلغة صعيد مصر).

التَّعْبير المَأثُور cliché, hackneyed phrase

هو التعبير الموروث الذي يلزم صورة معينة ولا يتغير في الاستعمال كلاماً وكتابة مثل: (الصيفَ ضَيَّعْتِ اللبَن) (مج ١٠) لمن يطلب الشيء بعد فوات أوانه.

اَلتَّعْبِيرِيَّة expressionism

نزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصوِّرها انفعالات الفنان أو الأديب نحوها لا كما هي في الحقيقة والواقع. وهذه النزعة في الأدب والفن ظهرت أولاً في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى ١٩١٤، وازدهرت هناك حتى سنة ١٩٢٤ تقريباً.

ويقابلها في إيطاليا «الحركة المستقبلية» Futurismo و «الحركة المستقبلية التكعيبية» Cubo-Futurism في روسيا قبل ثورة سنة ١٩١٧. ولا شك أن هذه النزعة بعيدة الأثر على الحركة السوريالية (ما فوق الواقع) Surrealism بأوربا وأمريكا. وقد استعمل المصور الفرنسي هيرڤي Hervé عبارة التعبيرية لأول مرة سنة ١٩٠١ ولم تطلق على الأساليب الأدبية إلا سنة ١٩١٤ حينما استعملها الكاتب النمساوي هيرماند بار. وكان التعبيريون يدركون نوعاً من الركود العقلي نتيجة للرخاء المادي في العقد الأول من القرن العشرين. وقد أثرت فلسفة برجسون Bergson، وخاصة نظريته في الوثوب الحيوي élan vital على هذه الحركة، كما أثرت عليها روايات دستويفسكي Dostoevsky ومسرحيات سترندبرج Strindberg المتعمقة في استكشاف خبايا النفس. ومن أشهر الأدباء التعبيريين الشاعر النمساوي فرانس ڤرفل Franz Werfel، وفرانس كافكا Franz Kafka الروائي الألماني اللغة التشيكي الوطن.

اَلتَّعَجُّب admiration

وهو عند علماء البلاغة الأوربيين في القرن السادس عشر صورة بلاغية تُعبِّر عن شدة الدهشة لما هو غاية في الحُسْن أو القُبْح. واللفظ الذي كان مُستعمَلاً حينئذ في التعبير عن هذه الصورة هو Admiratio باللاتينية، أو Thaumasmos باليونانية.

والتعجب في النحو العربي هو استعظام أمر ظاهر المزية خافي السبب «المعجم الوسيط». وله صيغتان: ما أَفْعَلَهُ، مثل: ما أَجْمَلَ الروضَ. وأَفْعِلْ بِهِ، مثل أَجْمِلْ بالرَّوْضِ. فما في المثال الأول نكرة تامة مبتدأ، «أجمل» فعل ماض للتعجب والفاعل مستتر يعود على (ما) والروض مفعول به، وجملةُ (أجمل الروض) خبرُ ما، و(أفعل) في المثال الثاني فعل ماضٍ جاء على صُورةِ الأمْر، والباء في (بالروض) حرف جَرّ زائِد، والروض فاعل مرفوع بضمة مقدرة منع من ظُهُورها

حركة حرف الجر الزائد .

(انظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام، ٧٦١ هـ).

اَلتّعْداد census

الإحصاء الرسمي للسكان في مِنطقة أو بَلَد، وهو في مِصْرَ عادةً كُلَّ عَشْرِ سنوات .

اَلتّعدّي (ta'addī)

هو، عند الأخْفَش الأوْسَط (٢١٥ هـ)، حركةُ ما قبل المُتَعَدّي كحركة الهاء في قول الشاعر: « وتنسج منه الخيل ما لا تغزله » إذا أنشدته تَغْزِلُهو، والغالي أشد تجاوزاً من المتعدي الذي سمي كذلك لِتجاوُزِه حدَّ الشعر.

(انظر: المتعدي، والغالي).

اَلتّعَرُّف anagnorisis

في « فن الشعر» لأرسطو هو: « الانتقال من الجَهْل إلى المَعرفة الذي يُؤَدِّي إلى الانتقال من الكراهِيَة إلى المحبَّة، أو من المَحبَّة إلى الكراهِيَة عند شخصيات المأساة المُقَدَّر لهم السعادةُ أو الشَّقاوَة » .

وخيرُ مثال لذلك: مأساة « أوديب مَلِكاً » لسفوكليس (ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي)، عندما يَكشف أوديب أنه قاتِل أبيه لايوس، ومن هذه اللحظة انقلبت أحداث المأساة رأساً على عَقِب .

اَلتّعْرِيض innuendo

الهِجاء الذي ينطوي تحت كلمات ليست في ظاهرها هجاء. مِثال ذلك قول المتنبي (٣٥٤ هـ) يُعَرِّض بسيف الدولة:

إذا ساءَ فِعْلُ المَرْءِ ساءَت ظُنُونُهُ
وصَدَّقَ ما يَعْتادُهُ مِنْ تَوَهُّمِ

فرمى المتنبي سيف الدولة بسوء الظن والفعل وكثرة الأوهام من غير أن يذكر حرفاً من اسمه، فالبيت في ظاهره حِكمة جيلة، وفي باطنه ذَمٌّ وتعريض بسيف الدولة .

والتعريض عند ابن الأثِير (٦٣٧ هـ) في كتابه « المَثَل السّائِر»: هو اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم لا من طريق الوضْع اللغوي ولا المَجازي، وذلك كتعريضك بالطلب لمن تتوقع عطاءه بدون الطلب المُباشِر الصَّرِيح في قولك له: (أنا مريض ولست أملك ثمن الدواء).

اَلتّعْرِيف definition

١ ـ لُغةً: التوضيح، ومنه التعريف اللفظي أو الاسمي، وهو قول يشرح المعنى الذي يدل عليه اللفظ، فيزيل ما تنطوي عليه الألفاظ من غموض، ويقابل التعريف الحقيقي الذي هو أساس التعريف.

ب ـ اصطلاحاً: تحديد المفهوم الكلي بذكر خصائصه ومميزاته، والتعريف الكامل ما يساوي المعرَّف تمام المساواة، ويُسمَّى جامِعاً مانعاً (مج ٨).

اَلتّعْزِيم incantation

قراءة الرُّقْيَة بأسلوب يغلب عليه الصيغة الوَقُورة التي تجذب المشاعر إلى التأمل في أسرار الكون. وكثيراً ما نُسبت هذه القدرة إلى الشعر لأن أوزانه وإيقاعاته تؤثر في المشاعر تأثيراً عجيبا، ولأنه يكشف الستار عن عالَم خيالي لا يُدركه العقل الفَطِن، فكأنه يربط بين نفوسنا وبين أسرار الكون برباط شبيه بالسِّحر.

اَلتّعَسُّف (انظر: التكلف).

اَلتّعَسُّفُ المَجازِيّ catachresis

إساءة استعمال المجاز، واستخدام القرائن غير المُناسِبة، كَوَصْف امرىء القيس (١٣٠ ـ ٨٠ ق. هـ.) للفَرَس بأن شَعْر ناصيتها طويل كسَعَف النخل يُغطِّي وجهها، لأن المعروف عند العرب أن شعر الناصية إذا غَطَّى العينين لم تَكُن الفَرَسُ كريمة ولا خفيفة، وذلك في قوله:

وأرْكَبُ في الرَّوْع خَيْفانةً
كسا وَجْهَها سَعَفٌ مُنتشر

ويُلاحَظ أن بعض هذه المجازات قد دخلت اللغة لكثرة استعمالها، كقولك: «أرْجُلُ المِنْضَدَة».

اَلتَّعَطُّف identical rhyme

تكرار الكلمة نفسها بمعنى مختلف في القافية، وذلك مِثل العين والخَال فإن لهما معانيَ مختلِفة. وهذا المصطلَح العربي قد يشمل هذا التكرار في غير القافية. ومثاله في القافية قول الشمّاخ:

كادتْ تُساقِطُنِي والرَّحْلَ إذْ نطقتْ
حمامةٌ فدعتْ ساقا على ساق

أي دعت حمامة على فرع شجرة ذكرَ القُماريّ (ساقا). فساقا الأولى ذكر القماري، وساق الثانية فرع الشجرة.

اَلتَّعْقيدُ اللَّفْظِيّ verbal complication

هو أن يكون التركيب خَفِيَّ الدلالة على المعنى المقصود منه بسبب التقديم والتأخير في كلماته عن مواطنها الأصلية أو الفصل بين كلمات يجب تجاوُرُها كالمضاف والمضاف إليه وأداة الاستثناء والمستثنى مثلاً.

مثال ذلك قول الفرزدق (١١٠ أو ١١٤ هجرية):

إلى مَلِكٍ ما أُمُّهُ من مُحارِب
أبوهُ ولا كانت كُلَيْبٌ تُصاهِرُهْ

يريد إلى ملك أبوه ما أمه من محارب.

اَلتَّعْقيدُ الْمَعْنَوِيّ complication of meaning

هو أن تستعمل كلمات التركيب في غير معانيها الحقيقية، وذلك كاستعمال جُمُود العين بمعنى السرور في قول العبّاس بن الأحنف (١٩٢ هـ):

سأطلبُ بُعْدَ الدار عنكم لِتَقْرُبُوا
وتَسْكُبُ عَيْنَايَ الدُّموعَ لِتَجْمُدا.

التعليق على الكلام commentary

تعقُّبه بنقد أو بيان أو تكميل أو تصحيح أو استِنباط (المعجم الوسيط). وقد يقصد بالتعليق gloss التفسير الطويل أو القصير لما ورد في النص منسوباً إلى مؤلف النص أو إلى غيره.

اَلتَّعْلِيقَ وَالإدْماج equivocation and ambiguity

هما - عند أبي هِلال العَسْكَرِيّ (٣٩٥ هـ) - نوعان من ألوان البديع تكلم عنهما تحت اسم «المُضاعفة»، وَعرَّفَها بقوله: «أن يتضمن الكلامُ معنيين: معنى مُصَرَّحاً به، ومعنى كالمُشار إليه»، وَمَثَّلَ لها من القرآن الكريم بقوله تعالى: «ومنهم من يَسْتَمِعُونَ إليك أَفَأَنْتَ تُسْمِعُ الصُّمَّ ولو كانوا لا يَعْقِلُون، ومنهم من يَنْظُر إليك أفأنت تَهْدِي العُمْيَ ولو كانوا لا يُبْصِرُون»، فالمعنى المصرح به هو أنه لا يُسمع من صَمَّ عن الكلِم ولا يهدي من عَمِيَ عن الآيات، والمعنى المشار إليه هو تفضيل السمع على البصر، لأنه سبحانه قَرَنَ الصَّمَمَ بِفِقْدان العقل، والعمى بفقدان النظر فقط.

وقد جعلها ابن أبي الإصبع (٦٥٤ هـ) لونين تحت اسم التعليق والإدماج.

(انظر: الإدماج).

اَلتَّعْلِيقَ الْمَعْنَوِيّ، اَلشُّمُولَ الْمَعْنَوِيّ syllepsis

استعمال الكلمة الواحدة متعلقة بتركيبين. مثال ذلك قول قيس بن الخطيم (جاهلي):

نَحْنُ بما عِنْدَنا وأنْتَ بما
عِنْدَكَ رَاضٍ والرَّأْيُ مُخْتَلِفُ

أي نحن بما عندنا راضون، فلفظة راضٍ تعلقت بكل من المعطوف والمعطوف عليه لغرض بَلاغي وهو الإيجاز.

(انظر: العبارة الجامعة).

تَعْليمِيّ didactic

١ - صفة تطلق على العمل الأدبي الذي يكون هدفه الرئيسي نقل رسالة سياسية أو أخلاقية أو دينية أو

علمية، مثال ذلك: «ألفية ابن مالك» في النحو (٦٠٠/٦٠١ - ٦٧٢ هـ).

٢ - صِفة تُطلق على العمل الأدبي الذي يهدِف إلى نقل الحقائق، بالإضافة إلى تحقيق اللذة والتسلية، مثال ذلك: «على هامش السيرة» للدكتور طه حسين.

اَلتَّغَيُّر الشَّكْلِيّ metaplasm

تغيير صورة الكلمة بالحذف أو الزيادة أو القَلْب أو الإعلال والإبدال. مثال ذلك (قالَ) أصلها (قَوَلَ) تحركَت الواو وانفتح ما قبلها، فقلبت ألفاً، فصارت (قال).

اَلتّفاؤل optimism

هو بمعناه الفلسفي يعني أحد ثلاثة:

١ - مذهب أن العالَم الحالي خير عالَم مُمكِن وأسعده، وهو، إذا نظرنا إليه باعتباره كُلاًّ في الزمان والمكان، خير صنيع برغم ما يكتنفه من شرور، ووجوده أفضل من عدمه، والسعادة فيه أغلب من الشقاء. وهذا هو المعنى الأصلي للتفاؤل في نظر الفيلسوف الألماني ليبنتز Gottfried Wilhelm Leibniz (١٦٤٦ - ١٧١٦).

٢ - كل ما هو موجود خَيْر، وهذا هو التقليد الفكري المُسْتَمَدُّ من الرواقية القديمة، ومن سپِنوزا Baruch de Spinoza (١٦٣٢ - ١٦٧٧) ومن بولنجبروك Henry St. John, first Viscount Bolingbroke (١٦٧٨ - ١٧٥١). وقد شاع هذا المعنى بأوربا الغربية في القرن الثامن عشر. وأشهر مِثال له القصيدة التي كتبها الشاعر الإنجليزي الكسندر پوب Alexander Pope (١٦٨٨ - ١٧٤٤)، وسماها «بحث في الإنسان» Essay on Man.

٣ - نزعة من يغض طرفه عن الشر عمداً حتى لا يحتاج إلى تفسيره فلسفياً، وهذا هو المعنى المستهجَن الذي استعمله الفيلسوف الفرنسي أوجست كونت Auguste Comte (١٧٩٨ - ١٨٥٧).

أما التفاؤل بمعناه الشائع، فيتلخص في أنه استعداد عقلي لأن يرى الشخص جانب الخير في الأمور، أو أن يتنبأ بعواقب الخير في جميع الأعمال.

وأول ما ظهر هذا اللفظ بمعناه الفلسفي باللغات الأوربية في فبراير سنة ١٧٣٧ وذلك في عرض الآباء اليسوعيين وتحليلهم لكتاب ليبنتز المسمى «علم الناس سبب معقول لتبرير التصرفات الإلٰهية نحو الإنسان» Théodicée (١٧١٠).

وقد اختلف الأدباء في القرن الثامن عشر حول مُفهوم التفاؤل. وخاصة أن علماء اللاّهوت قد حاولوا بإنجلترا وفرنسا على السواء أن يستمدوا من ليبنتز تبريراً لوجود الشر في العالَم، وبالتالي تفسيراً لحكمة الإرادة الإلٰهية في تكوين الخليقة كما هي. ويمكن اعتبار قصة «كنديد» Candide (١٧٥٩) لڤولتير Voltaire (١٦٩٤ - ١٧٧٨) بمثابة هجاء ساخر لفلسفة ليبنتز من ناحية، وللتفاؤل المستنِد على إنكار حقيقة الشر لمنافاته إرادة خالق خيِّر من ناحية أخرى.

اَلتّفخيم velarization

هو، في عِلْم التَّجْويد، تغليظُ الحرف عند النطق به، وتصعيدُه إلى أعلى الحَنَك. ويكون في الأحرف المُسْتَعْلِية إذا كانت مضمومة أو مفتوحة، أو ساكنة، وقبلها ضم أو فتح.

وترقَّق إذا كانت مكسورة أو ساكنة قبلها كسر.

ويقابل التفخيم: التَّرْقيق (عبد الحميد حسن - الألفاظ اللغوية). (وأنظر: الإفاضة).

تَفْخيمُ الأسْلوب (انظر: الحَشْو).

اَلتّفريط negligent expression

هو أن يُقْدِمَ الشاعر على شيء، فيأتيَ بدونه، فيكون تفريطاً منه إذ لم يكمل اللفظ، أو لم يبالغ في المعنى. وهو - عند ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابه «المَثَل السائر» - التقصير والتصنيع، ومثاله قول الأعشى (جاهلي):

وما مُزْبِدٌ من خَليجِ الْفُرا
تِ جَوْنٌ غَوارِبُه تَلْتَطِمْ
بأجودَ منه بماعُونِهِ
إذا سماؤهُمُ لم تَغِمْ

فإنه مدح ملكاً بماعونه (الماعون: مناقع البيت أو الماء)، وليس لِلْمُلوك في بذله مدح (أنظر: عيوب الشعر).

اَلتّفْرِيع rhetorical development

هو، في البديع العربي، أن يُثْبَتَ لأَمْرٍ حُكْمٌ بعد إثباته لأمر آخَر. ومثاله قول ابن المُعْتَزّ (٢٩٦ هـ):

كلامُهُ أخدعُ من لَحْظِهِ
ووعدُهُ أكذبُ من طَيْفِهِ

فقد أثبت خدع لحظه بعد أن أثبت خدع كلامه، كما أثبت كذب طيفه بعد أن أثبت كذب وعده.

(انظر: الإفاضة).

اَلتّفْرِيق rhetorical distinction

هو، في البديع العربي، إظهار التباين بين أمرين من نوع واحد، كقول رشيد الدين الوَطْواط (٥٧٣ هـ):

ما نَوالُ الغمامِ وقتَ ربيعٍ
كنَوال الأمير وقتَ سَخاء
فنَوالُ الأميرِ بَدْرةُ عَيْنٍ
ونَوال الغَمام قَطْرةُ ماء

والعين: ما ضرب نقداً من الدنانير.

اَلتّفْسِير exegesis

١ ـ عند قدماء الرومان: تأويل الأحلام، وأقوال الهاتف الإلٰهي، والطِّيَرَة، والألغاز.

٢ ـ شَرْح النص وتأويله تأويلاً تحليلياً. ويُطلَق خاصةً على تفسير نصوص الكِتاب المقدَّس.

تَفْسيرُ الْقُرْآنِ الْكَريم tafsir; commentary

توضيح معانيه، وبيان وُجوه البلاغة والإعجاز فيه، وشَرْح ما انطوت عليه آياته من أسباب نزول وعقائد وحِكَم وأحكام. ومن أشهر التفاسير تفسير ابن عباس، وتفسير الطبري، وتفسير القرطبي وغيرها.

اَلتّفَشّي diffusion of voiced letters

هو انتشار صوت الهواء في الفم حتى يتصل بأحرف طرف اللسان كالطاء. وله حرف واحد في عِلْمِ التَّجْوِيد هو الشين.

اَلتّفعِيلة foot

في الشعر العربي: هي جزء من البيت أو وحدة من الوحدات المكررة التي يَنْتَظِمُها البيت، وهذه ثمان: فَعُوْلُنْ، فاعِلُنْ، مَفاعِيلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، مُتَفاعِلُنْ، فاعِلاتُنْ، مَفْعُولاتُ. وفي العروض اليوناني واللاتيني تتألف التفعيلة أصْلاً من مقاطع قصيرة وأخرى طويلة أكثرها شيوعاً هي تفعيلة الدكتيل المؤلفة من مقطع طويل يليه مقطعان قصيران. وقد حاول الشعراء الإنجليز أن يُخضعوا شعرهم للنظام اليوناني اللاتيني في حالات كثيرة، ولكن محاولاتهم لم تَحْظَ بالنجاح المطلوب لافتقار اللغة الإنجليزية في موسيقاها الإيقاعية إلى نظام المقاطع الطويلة والقصيرة، واعتمادها بدلاً من ذلك على النبر. أما الشعر الفرنسي (وخاصة في القرن السادس عشر وأوائل القرن العشرين وهما مرحلتان امتازتا بالتجارب الشعرية) فلم يستطع نقل النظام اليوناني اللاتيني إلى عَرُوضِه، لأن المقاطع الفرنسية يصعب التمييز بينها من حَيْثُ الطولُ أو القِصَر، إذ إنها كلها تقريباً من طولٍ واحد ما لَمْ نَقِسْها بآلات إلكترونية دقيقة للغاية.

اَلتّفْنِيد refutation

١ ـ ذلك الجزء من الخُطْبة الذي يدخل في عرض الموضوع والتدليل عليه، وإزالة ما يتركه رأي الخَصْم من أثر في نفوس السامعين، إما بعد أن يبدي الخَصْم رأيه، وإما للتنبؤ بما سوف يُبْدِيه الخَصْم من براهينَ وحُجَج.

٢ ـ ذلك المبحث المكتوب أو الشفوي الذي يعارض قضيّةً ما بذِكْر الحُجَج التي تؤيد عدم الأخذ

بها بطريقة منهجية منظَّمة. ومثال ذلك المباحث التي قام بها بعض علماء المسلمين في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة بالعراق رَدّاً على ما قاله البعض الآخَر وذلك كموضوع الجبر والاختيار عند الإنسان، وتعذيب العاصي، وكان على رأس من قالوا بالاختيار المُعتزِلة، ومن قالوا بالجبر الجَبْرية.

(انظر: المعتزلة، الجبرية).

وقد يقصد بالتفنيد apodioxis رد الحجة أو الاعتراض بشدة وغضب.

اَلتّفنيدُ بَعْدَ التّسْليم paromologia

في الخَطابة اليونانية القديمة: هي حيلة من حِيَل الخُطباء يَذْكرون فيها مَناقِب خصومهم ويسلمون لهم بصحة الكثير من حججهم، ثم يفاجئونهم بنقد أو تفنيد لحججهم يجعل كل ما سبق كأنه لَمْ يَكُنْ.

اَلتّقدُّم progress

مفهوم شاع بين الفلاسفة بغرب أوربا منذ منتصف القرن السابع عشر بمعنى خاص لعب دوراً كبيراً في الأدب والفِكْر الغربي منذ ذلك الوقت. فالتقدُّم في هذا الصَّدَد معناه التحسُّن والتَّرَقّي في حال الإنسان على الأرض نتيجةً لنموِّ المعرفة الإنسانية وللرُّقِيِّ العلمي اللذين يدلان على أن الإنسان، كما قاله الأديب الفرنسي ڤولتير، قابل لأن يكون أكمل perfectible وتَنِمُّ هذه الفكرة عن إيمان مُطلَق بسيادة الإنسان على مصيره، كما تشف عن التفاؤل الفلسفي الذي يحاول أن يبيِّن، بمساعدة الدِّين أو من غير مُساعَدته، أن الكون خَيْر، وأنه يقوم على أساسِ نِسَب ومُطابقات وانسجام تسمو فوق كل نقص جزئي في سير الحياة. وهذه النظرية هي التي تطورت من خلال فلسفات ديكارت René Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠)، وسپينوزا Baruch de Spinoza (١٦٣٢ - ١٦٧٧) وهوبز Thomas Hobbes (١٥٨٨ - ١٦٧٩) وليبنتز Gottfried Wilhelm Leibniz (١٦٤٦ - ١٧١٦) وبولنجبروك Henry St. John, Viscount Bolingbroke (١٦٧٨ - ١٧٥١).

وكانت هذه النظرية تسير عكس اتجاهين شائعين منذ القِدَم في الفكر الأوربي هما:

١ - ما يسمى بالتشاؤُم المسيحي، أي الفكر الدِّيني المسيحي المتأصِّل في فكرة الخطيئة الأصلية للإنسان، والمتأمِّل باستمرار في الهلاك كنهاية محتومة لكل سَعْيٍ في الحياة، والقائم على أمَل في حياة أبدية بعد الموت.

٢ - وفكرة فلسفية أخرى، هي النزعة البُدائية التي ترى كل سوء في الرُّقِيِّ الحَضاريّ وكل خير في الحياة التي يعيشها الإنسان بالقرب من الطبيعة البسيطة.

أما نظرية التقدُّم فكانت تقوم على فكرة أخلاقية وفكرة سياسية. فأمّا الفكرة الأخلاقية فقد استعارت من النزعة البدائية الإيمان بأن الإنسان خيِّر بطبيعته، فإنه لو حكَّم قواعد طبيعته وضميره على أفعاله لأدَّى ذلك حتماً إلى الرُّقيِّ والتقدُّم.

وأمّا الفكرة السياسية فكانت قائمة على الإيمان بضرورة التطور وإمكان تنمية النُّظُم الاجتماعية والسياسية حَسَبَ قواعد ثابتة يُقِرُّها العقل والمَنْطِق.

ويمكن اعتبار الثورة الفرنسية امتداداً لهذه الأفكار إلا أنه يجب أن نُلاحِظ أيضاً أنها سارت في مَجْرًى من التقلُّبات والعنف ثم الضغط والطغيان، تلك الحالات التي لم تكن في حُسْبان الفلاسفة وقتئذ. وفي سنة ١٧٥٥ صدع زِلْزال رهيب مدينة لِشْبُونَة مات فيه آلاف مؤلَّفة من البَشَر، وأثارت هذه الحادثة أذهان المفكرين حول موضوع إمكان الرقي، وأدت إلى أزمة فكرية ونفسية لعبت دوراً كبيراً في الإسراف والمغالاة اللذين اقترنا بنظرية التقدم.

تَقْديرُ النّقّاد critical reception

الطريقة التي يستقبل بها النُّقّاد ظُهور مؤلَّفٍ ما، مِثال ذلك اختلافُ الآراء حَوْل كتاب «في الشعر

الجاهلي » للدكتور طه حسين .

تَقْدِيسُ الشّاعِر bardolatry

وهو الإفراط في الإعجاب بشكسبير وأعماله . وقد أُطلق المصطلح الإنجليزي سُخريةً من شدة الإعجاب بشعر شكسبير والاقتباس منه بمناسَبة ومن غير مُناسَبة ، والمعروف أن كلمة « بَرْد » bard تطلق على الشاعر البطولي الذي كان يعيش في المجتمع القَبَليّ البُدائيّ الكِلْتيّ في الجزر البريطانية ، وقد شُبِّهَ به شكسبير تعظيماً لشأنه .

تَقْدِيمُ ما مَرْتَبَتُهُ التّأْخِير hysteron proteron

وَضْعُ اللفظ أو العبارة المتأخِّرة حسب الترتيب الطبيعي للجملة في أولها ، وذلك للتخصيص والاهتمام . مثال ذلك قوله تعالى : « إيَّاكَ نعبد وإيَّاك نستعين » أي نخصُّك بالعِبادة والاستعانة ، وذلك بدلاً من نعبدك ونستعينك .

التّقْدِيم والتّأْخِير hyperbaton; anastrophe; inversion

تغيير مواضع الألفاظ في الجملة تغييراً يخالف الترتيب النحوي المألوف لفرض بلاغي كالقَصْر وإظهار الاهتمام .

(انظر : تقديم ما مرتبته التأخير) .

التقرير report

وصف تفصيلي أو إجمالي لما دار في مجلس ما أو لفحص حالة معينة .

اَلتّقْرِيظ encomium; panergyric

١ ـ عند قدماء اليونان : خطبة أو قصيدة في مدح شخص حي أمام نخبة من الناس .

٢ ـ كلام يقال في مدح شخص ، أو فئة من الناس ، أو أثر أدبي .

تَقْرِيظُ الكِتاب blurb

وَصْفُ الناشرِ لمحتوَيات الكتاب بأسلوب دِعائي رَنَّان ، يُطبع عادةً على غِلافه الورقيّ .

اَلتّقْسِيم epanodos

هو أن يُذْكَرَ المتَعَدِّد أولا ، ثم يذكر ما لكل فرد من أفراده على التعيين ، كقول المُتَلَمِّس (جاهلي) :

ولا يقيم على ضَيْمٍ يُرادُ بِهِ ... إلاّ الأذَلاَّن عَيْرُ الْحَيِّ وَالْوَتِدُ

هذا على الخَسْفِ مَرْبُوطٌ بِرُمَّتِهِ ... وذا يُشَجُّ فلا يَرْثِي لَهُ أحَدُ

ويسمى اللف والنشر .

التّقْصِيرُ والتّصْنِيع (انظر : التفريط) .

تَقْطِيعُ البَيْت scansion

هو عبارة عن تَسْجيل حَرَكاته وسَكَناته ، وتكْوين مجموعات مُتَماثِلة منها ، ثم مُقابَلَتِها بوَزْنها الذي يدل عليها . وقد يحدث بين هذه المجموعات بعضُ التغيير بالزيادة أو النقص ، ومثال ذلك قول عَنْتَرة (٥٢٥ ـ ٦١٥ م؟) في مُعَلَّقَته :

وَإذا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عَنْ نَدًى ... وَكَمَا عَلِمْتِ شَمائِلِي وَتَكَرُّمِي

وتقطيعه هكذا :

وإذا صَحَوْ ـ تُفَما أُقَصْ ـ صِرُ عَنْنَدَنْ
مُتَفاعِلُنْ ـ مُتَفاعِلُنْ ـ مُتَفاعِلُنْ
وكما عَلِمْ ـ تِشَمائِلِي ـ وَتَكَرْرُمِي
مُتَفاعِلُنْ ـ مُتَفاعِلُنْ ـ مُتَفاعِلُنْ .

والتقطيع scansion في الشعر الإنجليزي : تحليل أبيات الشعر حَسَب نماذج عَرُوضية مُتواضَع عليها من حَيْث تَتابُع المَقاطع المنبورة وغير المنبورة ، ومن حيث عدد تفعيلات الأبيات وعدد الأبيات في القصيدة أو في مَقْطع شعري من مَقاطعها .

وفي الشعر الفرنسي : تقسيم البيت من الشعر إلى عدد من المقاطع الصوتية حَسَبَ نماذج مُتواضَع عليها للأبيات الشعرية والقوافي التي تربط بينها .

اَلتَّقْطِيعُ الْفَنِّي، نَصُّ التَّصْوِير
shooting script

الشكل النهائي للقصة السينمائية بعد الانتهاء من مَراحِل إعدادها ووضع الحِوار اللازم لها، وهو يحتوي على البيانات الوافية مِنْ حَيْثُ وَضْعُ الكاميرا أو حركتها وحجْم اللّقَطات وتحديد الانتقالات في كل موقف وفي كل لقطة، فهو عبارة عن الفلم مكتوباً على الورق. ويقوم المخرج عادة بكتابة هذا النص. وقد يشترك معه المؤلِّف الذي وضع النص السينمائي للقصة الأصلية.

(أحمد كامل مرسي)

اَلتَّقعِيب
guttural speech

هو التَّقْعِير، أو التكلم بأقْصَى قَعْرِ الفم.

اَلتَّقْلِيد
tradition; imitation

في مَعانيه الأدبية العامة: يشمل محاكاة كلّ ما تَواضع عليه الأدباء قديماً من صور بلاغية وتركيبات أسلوبية توارثها عنهم الأدباء المعاصِرون. (انظر: المحاكاة).

اَلتَّقْلِيدُ السّاخِر
travesty

مسرحية يقوم الممثِّلون فيها بمُحاكاة عمل نبيل أو جِدّيّ ساخِرين منه بقصد الإضحاك، وقد تمتد السخرية فيها إلى مُؤلِّف النص نفسه. وقد يكون التقليد الساخر على شكل قصيدة طويلة تنسَج على منوال مَلْحمة معروفة، ويُضَمِّنها الشاعر ما يثير الضحك والسخرية.

التقليدية (انظر: الكلاسية).

اَلتَّقَمُّصُ الإلَهي
enthusiasm

حالة الإنسان الذي لا يعبر عما في نفسه بل عما يوحِي به اليه نَفَس إلّهي. وهذا هو أساس الإيحاء الشعري عند أفلاطون الذي كان يرى أن الآلهة تصيب الإنسان بجنون مقدس يكون أثناءه بمثابة هاتف لإيحاءاتها. وقد أخذ الشعراء الفرنسيون من «جماعة الثريا» La Pléiade في القرن السادس عشر هذه النظرية أساساً لهم قائلين: إن الإيحاء الخارق هو منبع الخلقْ الفني الذي لا يكمل إلا بإضافة الصنعة الفنية إليه.

تَقَمُّصُ الشَّخْصِيّة
impersonation

هي قدرة الممثل على الإيحاء بأنه هو نفسه الشخص الذي يؤدي دوره في المسرحية. مثال ذلك تقمُّص يوسف وهبي لشخصية راسبوتين. وقد شاع هذا المصطلَح خصوصاً في وصف قدرة الممثل على تقمُّص شخصية المرأة، والممثِّلة على تقمص شخصية الرَّجُل. مِثال ذلك: الممثلة الفرنسية سارا برنار Sarah Bernhardt التي اشْتَهَرَتْ في أوائل هذا القرن في دورَيْ «النسر الصغير» و «هامْلِتْ»، ومنيرة المهدية في دور صلاح الدين.

اَلتَّقَمُّصُ الوِجْداني
empathy

فناء شخصية المتأمِّل في موضوع التأمُّل حتى يستوعبه استيعاباً تاماً. وقد استند الشعراء الرومانتيكيون في إنجلترا إلى هذا المفهوم في تفسيرهم لشعورهم القوي بما في الطبيعة من جمال، وذلك خاصة في حالة الشاعر ويليام وردزورث William Wordsworth.

اَلتَّقْوِيم
almanac

١ - نشرة بها معلومات فَلكية وجَوِّيّة مُرتَّبة حَسَبَ الأيام أو الأسابيع أو الأشهر في سنةٍ ما، وغالباً ما تشمَل مزيجاً من المعلومات الأُخرى مثل الأعياد وأيام العُطْلات الخ...

٢ - كتاب به عناصر مُختلفة للترفيه كالشعر المسلّي والمُلَح والصُّور الساخِرة مُرتَّبة على أيام السنة.

اَلتّكْرار
repetition

الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً

لنظرية القافية في الشِّعر، وسِرّ نجاح الكثير من المُحسِّنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العَجُز على الصَّدْر في عِلْم البديع العربي.

اَلتّكرارُ التّوْكِيدي epizeuxis

تكرار الكلمة أو العبارة للتقوية أو التوكيد. مثال ذلك قول الجَبْرِيّة:

ألقاهُ في البَحْرِ مكتوفاً وقال لَـهُ
إيّـاكَ إيّـاكَ أنْ تَبْتَـلَّ بـالماء.

تَكرارُ الصَّدارَة anaphora

تَكرار الكلمة أو العبارة الأولى في أبيات أو جُمَل مُتتالية لغَرَض بلاغي، مثال ذلك الحديث الشريف: «من كان يؤمن بالله واليومِ الآخِرِ فَلْيُكرِمْ ضَيْفَه، ومَن كان يؤمن بالله واليومِ الآخِرِ فليُحْسِنْ إلى جاره، ومَن كان يؤمن بالله واليومِ الآخِرِ فلْيقُلْ خَيْراً أو لِيَصْمُت».

تَكرارُ الصَّوْت echo

تكرار صوت في تتابُع سريع، ومثاله قول امرىء القيس (١٣٠ ـ ٨٠ ق. هـ.):

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً...

اَلتّكرارُ مَعَ الزِّيادة incremental repetition

مصطلَح صكَّه العالِم الأمريكي فرنسيس جومير Francis B. Gummere في كِتابه «الأغنية الشعبية» The Popular Ballad (١٩٠٧) ليصِفَ به إحدى مُمَيِّزات «البَلاد» (القصة أو الأغنية الشعبية) الإنجليزية، ويعني بالتكرار مع الزيادة تتابع المقطوعات الشعرية مع تكرار يكاد يكون شاملاً للكلمات فيها، غير أن بعض الكلمات يتغير تغيُّراً يؤدِّي إلى تطوير في أحداث القصة المَرْوِيَّة أو المنشَدة. ونتيجة ذلك إيجاد نوع من التشويق عند السامع أو القارىء يترقب من خلاله كل تطور لهذه القصة. ومن أهم أساليب التكرار مع الزيادة أُسلوب السؤال والجواب حيث يتغير الجواب قليلاً المرة تِلْوَ المرة. وقال العلاَّمة جومير: «إن هذا التكرار مع الزيادة سِمَة جوهرية لتركيب الأُغنية الشعبية، بل إنه مِعيار دالٌّ على البِنْية الأصلية ومَحَكٌّ لها». وقد عارضه في ذلك كثير من النُّقَّاد وعلى رأسهم جرولد Gerould صاحب كِتاب «الأُغنية الشعبية التقليدية» The Ballad of Tradition (١٩٣٢) حيث يقول: إن التكرار مع الزيادة صِفَة لبعض الأغاني الشعبية، ولكنه ليس أساساً لها.

اَلتّكرارُ المُغايِر antanaclasis

تَكرار الكلمة أو العبارة بمعنى مُختلِف أو عكسي. مثال ذلك:

قلتُ «ثَقَّلْتُ» إذْ أتيتُ مِراراً
قال «ثَقَّلْتَ» كَاهِلي بـالأَيـادِي.

تَكرارُ النهاية epistrophe

وهو أن تنتهي عدة جمل أو عبارات بنفس الكلمة أو العبارة وذلك بقصد التقرير في نفس السامع، مثال ذلك قوله تعالى: «فبأي آلاء ربكما تُكذِّبان» في ختام الآيات من «سورة الرحمن».

اَلتّكلّف affectation

أ ـ الابتعاد عن الطبيعي في الأسلوب أو في التعبير عن المشاعر وذلك كالأُسلوب الذي اتَّبعه الحريري (٥١٠ هـ) في مَقاماته.

ب ـ التضحية بالتعبير الطبيعي في سبيل المبالغة في استعمال ألفاظ التأدُّب والرقة، مثال ذلك مدائح الشعراء للملوك والأمراء خاصة في العصور التالية لسقوط بغداد (٦٥٦ هـ ـ ١٢٥٨ م).

اَلتّكلّفَ والتّعَسُّف affectation; euphuism

وهو المبالَغة في استعمال البديع، كالتطبيق، والتجنيس، لأنه يدل على تكلف الشاعر لذلك، وإذا كان قليلاً نُسِبَ إلى أنه طبْعٌ فيه، ولذلك عابوا على

أبي تمام كثرته في شعره، واستحسنوه في شعر غيره لقلته.

(انظر: عيوب الشعر).

اَلتَّكْمِلةُ اللاحِقة — rejet

وهي الجزء من بيت الشعر الذي يكتمل به معنى البيت السابق له. ويقرب من هذا في العربية التضمين بأحد مَعْنَيَيْه، وهو توقُّف البيت في تمام معناه على بيت آخَر سابق أو لاحِق له. (انظر: التضمين).

اَلتَّكْميل — poetic completion

هو ألا يدع الشاعرُ شيئاً يكمل المعنى إلا أتى به، كقول كُثَيِّر عَزّة (١٠٥ هـ):

لـو أن عَـزّةَ خـاصمـتْ شمس الضُّحَـى
في الحسـن عِنْـدَ مُـوَفَّـقٍ لَقَضَـى لها

فـ (عِنْد مُوَفَّقٍ) تكميل.

(انظر: الاحتراس، والتتميم، والزيادة التي يتم بها المعنى).

اَلتَّلْتَلة — placing the kasra under auristic letters

هي كسر حرف المضارَعة عند قُضاعـة وبَهْـراء، فيقولون تِكْتبون في تَكْتبون.

اَلتَّلْخيص — condensation

ويُطلَق على خُلاصة الكِتاب المطـوَّل الذي يُقدَّم للقُرَّاء بطريقة مُشوِّقة مُستوعِبةً جميع العناصر الهامة في الأصل. مثال ذلك تلخيصات روائع الأدب والفِكْر في مجلة «تُراثُ الإنسانية» التي كانـت تُصْـدِرها وزارة الثقافة المصرية.

اَلتَّلَطّف — talattuf

هو، عند أبي هِلال العَسْكَريّ (٣٩٥ هجرية)، أن تَتَلَطَّفَ للمعنى الحسن حتى تُهَجِّنَه، والمعنى الهَجين حتى تُحَسِّنَه. ومثاله قول الحُطَيْئة (٥٩ هـ) في قوم كانوا يلقبون بأنْفِ النّاقة، ويُعَيَّرون بذلك:

قـومٌ هـمُ الأنـفُ والأذنـابُ غيرهُـمُ
ومَـنْ يُسَـوِّي بـأنـفِ النـاقـةِ الذَّنَبـا

فصاروا يفتخرون بهذا اللقب بعد ذلك.

اَلتَّلْميح — allusion

هو أن يشير الشاعر في قصيدته إلى قصة أو شعر من غير أن يذكره، كقول أبي تمام (٢٣١ هـ):

فَـوَاللهِ مـا أدري أأحلامُ نـائمٍ
أَلَمَّـتْ بنـا أم كـان في الرَّكْـبِ يُـوشَـعُ

يشير إلى قصـة يـوشـع عليـه السلام، واستيقافه الشمس.

وقوله أيضاً:

لَعَمْـروٌ مـع الرَّمْضـاء والنـارُ تَلْتَظِـي
أرقُّ وأحْفَـى منـك في سـاعـة الكَـرْبِ

يشير إلى بيت الشعر المشهور:

المستجيرُ بعمـروٍ عنـد كُـرْبَتِـهِ
كـالمستجير مـن الرمْضـاء بـالنـارِ.

(انظر: الإلماع والإيماء).

اَلتَّماثُل — symmetry

هو وجود انسجام في العمـل الفني نتيجـة لِتَماثُـل أطرافه وتَناسُبها. وتختلف الآراء منـذ فجـر تـاريـخ الفنون والآداب بين من يؤمنون بضرورة هذا التماثل (وهو من أهم قواعد الكلاسيكية بكل أنواعها) وبين من لا يشترطون هذا التماثُل لوجود الجمَال فيما هو حُرٌّ طَليق لا تضبطه قاعدة ولا نظام (وهذا من بين آراء بعـض الرومـانتيكيين)، ولا يـزال الخلاف قـائماً بين الجانبين في عِلْم الجمَال.

تَماثُلُ النِّهاية والبِداية — epanastrophe

صورة بيانية تنتهي الجملـة فيهـا بكلمـة تبـدأ بها الجملـة التـاليـة لها، وذلـك كقـول تميم بن المعـز (٣٧٤ هـ) في الغزل:

وَسَفَّهَتْ قَوْلِي وقالَتْ: مَتَى
سَمُجْتَ حَتَّى صِرْتَ «كالبَدْرِ»
والبَدْرُ لا يَرْنُو بعَيْنٍ كَمَا
أرْنُو ولا يَبْسِمُ عَنْ ثَغْرِ.

اَلتَّمْثِيل analogy

في الفلسفة: إلحاق جُزْئِيٍّ بجزئيٍّ آخر في حُكمه لمعنًى مشترك بينهما (مج ٥).

وَالتَّمْثِيل representation أيضاً الأداء الفني لمشهد أو حَدَث بالتصوير أو الوصف أو التمثيل المسرحي.

التمثيلية (انظر: المسرحية).

تَمْثِيلِيّة الإذاعة، اَلتَّمْثِيلِيَّةَ الإذاعِيّة radio play

تلك المسرحية التي لم تُكْتَب للتمثيل على خشبة المسرح، وإنما أُلِّفَت خاصة لإلقائها أمام ميكروفون الإذاعة، ويُلاحَظ في هذا النوع من التمثيليات أنه يعتمد اعتماداً كلياً على المؤثِّرات الصوتية والحِوار والكلام الملفوظ عامة، الأمر الذي يتحتم فيه أن يستغني التأثير الدرامي عن كل العوامل التي تساعد على نجاح المسرحية على خشبة المسرح من مناظرَ وملابس وإيماء وحركة ومؤثِّرات ضوئية وما إلى ذلك من العوامل التي تخاطب نفوس النظّارة من خلال الرؤْية. ولهذا يمكن اعتبار تمثيلية الإذاعة من أصعب أنواع التأليف المسرحي. وإذا كان بعض هذه التمثيليات يؤلَّف أصلاً للإذاعة إلا أن الكثير منها يُقتبَس من مصادر أدبية أخرى كالرِّوايات والقِصَص القصيرة والمسرحيات، وذلك بعد معالجتها وإعدادها للأداء الصوتي البَحْت. فقد حوِّرت قِصَص «ألف ليلة وليلة» في الإذاعة المصرية لتُناسب هذا الوسيطَ الفني الصوتي، كما عولج أغلب روايات توفيق الحكيم ونجيب محفوظ مثل هذه المعالَجة.

اَلتَّمْثِيلِيَّةُ الإيمائيّة mime

هي التمثيلية القصيرة التي تعتمد على الإيماء والحركة، بدلاً من الكلام والحِوار في السَّرْد. وظهرت أول ما ظهرت بصِقِلِّيَّةَ في أوائل القرن الخامس ق.م. حيث كان يمثلها جماعات من الممثلين الجوالين والمهرجين معتمدين في إيماءاتهم على ما يثير الضحك ويومىء إلى المجون والعربدة. ويغلب عليها طابَع الارتجال، فلا شك أنها قد أثَّرت على الملهاة المرتَجَلة الإيطالية.

تَمْجِيدُ الشَّيْطان Satanism

نَزْعة ظَهَرَت بفرنسا خاصة في أوائل القرن التاسع عشر كانت روحها العامة الدفاع عن الشر وتمجيد الشيطان في الأساطير لِما نُسِبَ إليه من شجاعة وكبرياء عند مواجهته للسلطة الإلّهية، فأصبح يُنْظَر إليه بوصفه شبه زعيم ثوري بُطولي. وكانت هذه النَّزْعة بمثابة بِدْعة لدى الشعراء الرومانتيكيين الفرنسيين: من أمثال ڤيكتور هوجو Victor Hugo، وألفريد دي موسيه Alfred de Musset، وشارل بودلير Charles Baudelaire، الذين استوحوا هذا الاتجاه من اللورد بيرون Lord Byron في إنجلترا، وهنريخ فون كلايست Heinrich von Kleist في ألمانيا، والماركي دي ساد D.A.F. de Sade في فرنسا.

التمرُّد dissent

الخروج على نواميس المجتمع وقوانين النظام العام، وعدم الاعتراف بسلطان أي سلطة.

اَلتَّمْزِيج mixing of poetic genres

هو ـ عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) ـ «أن يمزج المتكلم معاني البديع بفنون الكلام ـ أعني أغراضه ومقاصده ـ بعضها ببعض بشرط أن تجمع معاني البديع والفنون في الجملة أو الجمل من النثر والبيت أو الأبيات من الشعر»، وذلك كمزج العتاب بالغزل وبالمراجعة (انظر: المراجعة)، ومزج المبالغة بالقسم، والمدح بالغزل بوساطة الاستطراد في قول بكر بن النطاح (١٩٢ هـ):

بذلتُ لها ما قد أرادتْ من المُنى
لترضَى فقالت: قُمْ فجئْني بكوكبِ
فقلتُ لها: هذا التعنتُ كلُّهُ
كمن يشتهي لحمَ عَنْقاءَ مُغْرِبِ
فأُقسمُ لو أصبحتُ في عزِّ مالكٍ
وقدرتِه أعيا بما رمتِ مَطْلَبي
فتى شَقِيَتْ أموالُه بعُفاتِه
كما شقيت بَكْرٌ بأرماحِ تَغْلِبِ

(الدكتور حفني محمد شرف ـ ابن أبي الإصبع المصري بين علماء البلاغة).

فقد مَزَجَ في البيت الثاني العِتاب بالغَزَل وبالمراجَعة (انظر: المراجعة) والتَّذْييل، ومزج المبالَغة بالقَسَم، والمدح بالغزل في البيت الثالث، ومزج الإرْداف بالتشبيه في البيت الأخير.

(انظر: التذييل، والقسم، والإرداف).

التَّمْكِين

(انظر: نعت ائتلافية القافية مع ما يدل عليه سائر البيت).

التَّمْيِيز specification

هو اسم نكرة فَضْلَة (أي يمكن الاستغناء عنه أو تغييره) مُبَيِّنٌ لما أُبهِمَ قبلَه من ذات أو نسبة. فإذا قلنا: (اشترينا ثلاثين قنطاراً قُطْناً)، فقد أزلنا بقولنا قنطارا قطنا الإبهام في المفرد (ثلاثين)، فثلاثين مُمَيَّز وقنطاراً قطناً مُمَيِّز. والمميز فضلة لأنك تستطيع أن تغير صورته بقولك اشتريت ثلاثين من قناطير القطن. ومثال ما أزال الإبْهام عن نسبة (جلة) قوله تعالى: «وَاشْتَعَلَ الرأسُ شَيْباً».

تَمْيِيزُ العَدَد specification of number

أنواعه أربعة:

١ ـ واحد، واثنان، وما صيغَ على وزن فاعِل من العدد، تُذَكَّرُ مع المَعْدُودِ المذكر وتُؤَنَّثُ مع المؤنث، مثل ذلك قوله تعالى: ﴿وإلَهُكُمْ إلَهٌ واحِد﴾، وقوله تعالى: ﴿الَّذي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ واحِدة﴾، وقوله تعالى: ﴿سَيَقُولُونَ ثَلاثةٌ رابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ﴾، وقوله تعالى: ﴿والخامِسةُ أنَّ غَضَبَ الله عَلَيْها﴾.

٢ ـ من الثلاثة إلى التسعة، تُذَكَّر مع المعدود المؤنث، وتؤنث مع المذكر، ويكون المعدود جَمْعاً مَجْرُوراً بالإضافة في العدد المُضاف، فتقول: خمسُ صَفَحاتٍ، وخَمْسةُ رجالٍ، ومفرداً منصوباً في العدد المُرَكَّب (من أحدَ عشرَ إلى تسعَ عشرةَ)، فتقول: أقبل ثلاثةَ عشرَ عالِماً، وثلاثَ عَشْرَةَ باحثةً لزيارة مصر.

وكذلك الحال المعطوف والمعطوف عليه (٢١ ـ ٩٩)، ومع ألفاظ العقود (٢٠ ـ ٩٠) فتقول: الشهر العربي تسعة وعشرون يوماً أو ثلاثون يوماً.

٣ ـ المائةُ والألفُ (ومثناهما وجمعهما) تمييزهما مفرد مجرور، مثال ذلك: في المدرسة أَلْفُ طالبٍ، أو ألفُ طالبةٍ، وفي المدرج مائة طالبٍ أو مائة طالبةٍ.

٤ ـ أما عَشَرة، فحكمها في العدد المضاف حكم الثلاثة إلى التسعة، وأما في العدد المركب فحكمها حكم واحد واثنين، فتقول ثلاثةَ عشرَ رجلاً، وثلاثَ عشْرةَ امرأةً، وعشرةُ رجالٍ، وعشرُ نساءٍ، ما عدا اثني واثنتي فإنهما تعربان إعراب المثنى، ويبنى عشر على الفتح في جميع الحالات. فرأيت اثني عشر سائحاً أو اثنتي عشرة سائحة يعرب كل من اثني واثنتي مفعولاً به منصوباً بالياء لأنه ملحق بالمثنى، وهكذا.

ويُبنَى العدد المركب على فَتْحِ الجُزْءَيْنِ في حالات الرفع والنصب والجر، فتقول: ظهر أحدَ عشرَ فارساً في الميدان، ورأيت أحدَ عشرَ كوكباً، ونظرت إلى أحدَ عشرَ ممثلاً فوق المسرح.

تَمْيِيزُ المَقادِير specification of measure

التمييز اسم منصوب، ويجوز في تمييز المقادير (الوزن والكَيْل والمِساحة) جَرُّهُ بمِنْ، فتقول اشتريت حُلَّةً صوفاً أو حلة مِنْ صوفٍ، كما يجوز جرُّهُ بالإضافة فتقول: اشتريتُ حلة صوفٍ.

اَلتّنازُع conflict in regard to government; contest

هو أن يتقدم فعلان مُتَصَرِّفان، أو اسمان يشبهانها في العمل، أو فعل متصرف واسم يشبهه، ويتأخر معمولٌ مطلوب لكل منها. فمثال الفعلين قوله تعالى: « آتوني أُفْرِغْ عَلَيْه قِطْراً ». فآتوني يطلب قطراً ليكون مفعولاً ثانياً له، وأفرغ يطلبه ليكون مفعولاً به له، والقطر النُّحاس الذائِب. والاسم المشبه للفعل هو اسم الفاعل، واسم المفعول، واسم الفعل، والمصدر، واسم المصدر، ومثال الاسمين قول الشاعر:

عُهِدْتَ مُغيثاً مُغْنِياً من أجرتَه
فلم اتخذ إلا فِناءَك مَوْئِلاَ

وكل من مغيث ومغن اسم فاعل يطلب من أجرته معمولاً له. ومثال الفعل المتصرف والاسم الذي يشبهه قوله تعالى: « هاؤُمُ اقْرَأوا كِتابِيَهْ »، فكل من اسم الفعل (هاؤم) والفعل المتصرف (اقرأوا) يطلب (كتابيه) ليكون معمولاً له. وقد يكون التنازع بين أكثر من عاملين كقوله صلى الله عليه وسلم: « إنكم تسبحون وتحمدون وتكبِّرون دُبُر كُلِّ صلاة ثلاثاً وثلاثين »، فهنا ثلاثة أفعال يطلب كل منها معمولين هما: دبر وثلاثاً وثلاثين.

ويجوز باتفاق البصريين والكوفيين إعمالُ أحد العاملين أو العوامل الثلاثة، وإن كان الكوفيون يفضلون الأول لسبقه، ويفضل البصريون إعمال الأخير لقربه من المعمول، ولم يرد عن العرب إعمالُ المتوسط.

ويقرب من هذا علوم البلاغة الغربية ما أسميناه بالعبارة الجامعة Zeugma.

(انظر: العبارة الجامعة).

اَلتّناسُب proportion

حُسْنُ العَلاقة القائمة بين الأجزاء المختلِفة للأثر الأدبي، حتي يتمتَّع كلُّ عنصرٍ منه بنصيبه من الاهتمام والإبراز مع مُساهَمته في انسجام الكُلِّ وتَماسُكِه.

اَلتَّناسُبُ بَيْنَ المَعانِي decorum

عند ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابه « المَثَل السائِر » هو المُطابَقة، وصِحَةُ التَّقْسِيم، وتَرْتِيبُ التفسير (فانظرها في مواضعها). وهذا ما جرى عليه ابن سِنان الخفاجي (٤٦٦ هـ) في « سِرّ الفصاحة »، فقد جعل الفنون البَيانيّة مظاهرَ للتناسب بين الألفاظ والمعاني.

اَلتّناسُبُ والتّوْفِيق (انظر: مراعاة النظير).

التّناسُخ (انظر: السبئية).

التناشُد المسرحيّ (انظر: المُعارَضة المسرحية).

اَلتّناظُر correspondence

عَلاقة مَنطِقية أساسية تقوم على أنه إذا عُيِّنَ حَدٌّ أو أكثر، تَعيَّن تَبَعاً لذلك حدٌّ أو حدود أُخرى (مج ٨).

ونظرية التَّناظُر من أبحاث « نظرية المعرفة » ويُراد بها أنَّ صِدْق القضية يقوم على أنها تُعبِّر عن الواقع أو أنها صورة منه (مج ٨).

التّناغُم (انظر: التوافق).

تَنافُرُ الحُرُوف أو الأَصْوات cacophony

هو ثِقَلُها على السمع وصعوبة أدائها باللسان، وذلك بسبب قرب مخارجها كلفظ مُسْتَشْزِرات في قول امرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق .هـ.):

غدائِرُه مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلا
تَضِلُّ العِقاصُ في مُثَنًّى ومُرْسَلِ.

تَنافُرُ الكَلِمات dissonance

هو أن يسبِّب اتصالُ بعضها ببعض ثِقَلها على السمع وصعوبة النطق بها، وذلك بسبب قرب مخارجها أو تكرارها، كقول الشاعر:

وقَبْرُ حربٍ بمكانٍ قَفْرُ
وليس قُرْبَ قبرِ حربٍ قبرُ.

فكل كلمة من كلمات هذا البيت فصيحة، ولكن اتصال كلماته وقرب مَخارِجها هما سرّ تنافرها.

اَلتَّناقُض contradiction

هو اختلاف القضيتين بالإيجاب والسَّلْب، بحيثُ يقتضي لذاته صِدْقَ إحداهما وكَذِبَ الأخرى، كقولنا: زَيْد إنسان، زَيْد ليس بإنسان.

(«تعريفات» الجرجاني).

اَلتّناقَض الظّاهري paradox

عبارة تبدو مُتناقِضة أو غير معقولة في ظاهرها مع أنها بالفحص والتأمل يتبين أن لها أساساً من الحقيقة. وذلك كقول أبي نواس (١٩٥ هـ؟) يخاطب حبيبته:

تَعْجَبيـــنَ مِـــنْ سَقَمِـــي
صِحَّتـــي هـــي العَجَـــبُ

وقد تميز الشعراء الميتافيزيقيون بإنجلترا في القرن السابع عشر بكثرة اللجوء إلى التناقُض الظاهري في مَجازاتهم الطريفة وحُسْن تعليلهم، ويُلاحَظ كذلك أن مدرسة النقد الجديد في أمريكا (وبصفة خاصة الناقدُ كليانث بروكس Cleanth Brooks) قد أكدت أهمية التناقض الظاهري باعتباره أساسَ اللغة الشاعرة لا مُجرَّدَ مُحَسِّنٍ بَديعِيّ.

اَلتَّنَبُّؤ prophecy

الإخبار عن الحَدَث قبل وقوعه بطريق التخمين. وقد لَعِب هذا المعنى دوراً هامًّا في القَصَص الرِّوائي والمسرحي، فنجده يَتَّخذ واحداً من أشكالٍ ثلاثة:

١ - مجرد التكهن بأمر مستقبل، ثم تدبير الأمور حتى يتحقق فيما بعد، مثال ذلك التكهن بمصرع قيصر في رواية «يوليوس قيصر» لشكسبير.

٢ - الإعلام عن أمر وقع بالفعل على غير عِلْم من شخصيات القصص، ثم الكشف التدريجي عن حقيقة ما وقع، الأمر الذي يؤلِّف الحَدَث الدرامي كما نراه في مأساة «أوديب ملكاً».

٣ - التكهن بالخبر مُعلَّقاً بشيء آخَر يبدو مُحققاً، ومِثال ذلك تكهُّن السواحر في مأساة «ماكبث» بألاَّ ينال ماكبث أيُّ سوء إلا إذا انتقلت «غابة برنم إلى قصره في دنسينين»، فيطمئن ماكبث ليقينه بأن أشجار الغابة لا يمكن أن تَتحوَّل عن مكانها. ثم يتخفَّى جيش من أعدائه وراء فروع من الأشجار، ويبدو كأنه غابة متنقلة، فيدرك ماكبث أن نهايته قد قربت.

اَلتَّنَبُّؤ في الرِّواية foreshadowing

هو التقديم في أوائل المسرحية أو القصة للعناصر الرئيسية في الصِّراع الذي سيصور فيها إما لجذب عطف القراء أو النظّارة إلى إحدى القوتين المتصارعتين، وإما لتمثيل ما سيحدث فيما بعد بشكل إيمائي خَفِيّ يستطيع القارىء أو المشاهد من خلاله أن يُدْرِك نتيجة الصراع.

اَلتّنْدِير witty conceit

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) - «أن يأتي المتكلم بنادِرة أو مَجْنة مُسْتَطْرَفة، ويقع في الجِدِّ والهَزْل»، ومِثاله، في اعتباره، قولُه تعالى يصف المنافقين: «فإذا جاء الخوفُ رأيتَهم يَنْظُرونَ إليك تَدُورُ أعْيُنُهُمْ كالذي يُغْشَى عليه من الموْت»، فعبارة «من الموت» هي التي تفيد النادرة، وهي وصف المنافقين حالةَ خوفِهم بالجبن، وتشبيه عين الخائف الجبان بعين المُقْبِل على الموت، بجامع الدَّوَران في كِلْتا الحالتين.

اَلتَّنْسِيق disposition

في كتب البلاغة الأوربية القديمة: هو الجزء الثاني من فن الخطابة الذي يلي الابتكار Inventio ويسبق الفصاحة Elocutio. وينقسم التنسيق بدوره إلى الأجزاء الستة من الخطبة: وهي المقدِّمة Exordium والعَرْض Narratio، وتقسيم الموضوع والموازنة Divisio والبرهنة Confirmatio، والتَّفنيد Confutatio، ثم الخاتمة Conclusio.

تَنْسِيقَ الألْفاظ diction

هُوَ اختيار الكلمات وتنسيقها من حيث الصحة والوضوح والتأثير.

تَنْسِيقَ الإيقاع cadence

١ - ترتيب الإيقاعات في الكلام المنظوم على أساس نماذجَ مُنظَّمةٍ تنظيماً مُحْكَماً.

٢ - تَموُّجات أصوات اللغة الناتجة عن تعاقب المقاطع الخفيفة، والمقاطع المنبورة في لغات تخضع لِنظام النَّبْر.

اَلتَّنْقِيح emendation

تغيير النص عند ظهور خطأ فيه، بإزالة التشويه والتحريف منه، وتصحيح ما يلحقه من خطأ إملائي أو نَحْويّ ناتج عن إهمال الناسخ أو عامل الطبع.

اَلتَّنَكُّرُ السَّاخِر mummery

في العصور الوسطى بأوربا: هو التعبير عن الفرح في الأعياد بالاشتراك في الرقصات الجماعية والمواكب البهلوانية في الميادين والشوارع مع ارتداء الأقنعة المضحكة والملابس التنكرية العجيبة. وقد امتد معنى هذا الاصطلاح عند بعض نقاد المسرح ليشمل كل أنواع التمثيل على المسرح علماً بأن العبارة هنا تشعر بشيء من الازدراء.

اَلتَّنَكّرِيّات masquerade

بفرنسا في القرنين السادس عشر والسابع عشر:

١ - حفلة راقصة يتبادل فيها الراقصون أدوارهم في الرقص مع إنشادهم شعراً غزلياً فيمن يُصاحِبْنَهم في الرقص من السيدات. والراقصون كلهم، نِساءً ورجالاً، مُقَنَّعُونَ ومتنكِّرون.

٢ - مشهد تمثيلي يتنكر الممثِّلون فيه على شكل شخوص رمزية أو آلهة خُرافية وهم يَتْلُون قصائد المديح أمام الملوك والعظماء.

٣ - الشعر الذي يُنْظَم للإلقاء على النحو المتقدِّم (في رقم ٢).

اَلتَّنْكِيت (انظر: نعوت ائتلاف المعنى والوزن).

تَنْوِينَ التَّرَنّم nunation used for modulation of the voice

كان الحجازيون يُطْلِقون القافية (انظر: القافية المطلقة) ليفرقوا بين الشعر الذي يُغَنَّى والكلام المنثور، أما التميميون فيبدلون المد في القافِية نوناً، كقول جَرِير (١١٠ أو ١١٤ هجرية):

أَقِلِّي اللومَ عاذلَ والعِتابَنْ
وقولي إن أَصَبْتُ لقد أصابَنْ.

ويُنْشِده الحجازيون:

أقلي اللوم عاذل والعتابَا
وقولي إن أصبت لقد أصابَا.

ويسمى تنوين العِوَض.

(انظر: الغالِي والغُلُوّ عند الأَخْفَش).

تَنْوينُ الْعِوَض nunation of compensation

(انظر: تنوين الترنم).

اَلتَّهْجِين degrading contrast

أن يصحب اللفظَ والمعنى لفظٌ اخر ومعنى آخر يُزْري به، ولا يقوم حسنُ أحدهما بقبح الآخر.

(انظر: عيوب الشعر، والتلطف).

اَلتَّهْرِيج slapstick

الصَّخَب والحركات البهلوانية التي تسود الْمَلْهاة لتثير ضَحِكَ الجمهور. وأصل معنى هذا المُصطلَح في الإنجليزية القطعة من الخشب ذات الشِّقَّيْنِ التي كان يضرب بها الممثلون بعضهم بعضاً في سبيل إضحاك الجمهور.

اَلتَّهَكّم sarcasm

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) - لون من ألوان البديع يؤتى فيه «بلفظ البِشارة في موضع

الإنْذار، والوعد في مكان الوَعِيد، والمدح في مَعْرِض الاِسْتِهزاء».

ومثاله قوله تعالى للكافر: «ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ العزيزُ الكَرِيمُ».

اَلتَّهْمِيش، اَلتَّحْشِية، اَلشَّرْح annotation

التعليق على نصّ في هامِشه أو بَعْدَ نهايته، بملاحَظات تفسيريَّة أو تاريخية، يُضيفها مُؤَلِّف النصّ أو مُحقِّقُه.

اَلتَّهْوِيدة lullaby

هي الأغنية الهادئة الرقيقة التي تغنيها الأمّ لتُشجِّع طِفْلها على النوم. وقد جرَت العادة أن تعتمد هذه الأغنية على التكرار وعلى الإيقاع البسيط والكلام الذي يجذب خَيَال الأطفال. وكثيراً ما نَظَم الشعراء في جميع اللغات قصائد من هذا النوع لما فيها من إيقاع جذاب وموسيقية حية.

اَلتَّهْوِين euphemism

استعمال مَجازٍ مُلطِّف في مكان كلمة أو عِبارة مُوْجِعة أو بَغِيضة. مثال ذلك: «لَفَظَ أَنْفَاسَهُ الأخيرة» بدلاً من «مات»، و«بيت الأدب» بدلاً من «الكنيف» في لهجة مصر.

اَلتَّوابع appositives

هي في النحو العربي أربعة أنواع: النَّعْت، والتَّوْكِيد، والعَطْف، والبَدَل.

وإنما سماها النحويون كذلك لأنها تابعة لغيرها في إعرابها (رفعاً ونصباً وجراً في الأسماء، ورفعاً ونصباً وجزماً في الأفعال) وليست أصيلة فيه. (ارجع إليها في ترتيبها الهجائي).

تَوارُدُ الْخَواطِر (انظر: الموارِدة).

اَلتَّوافُق correspondence

هو، في النظرية الجَمالية: القول بأن الفنون مُرتبطة بعضُها ببعض برباط يُدركه الحِسُّ وقد لا يدركه العقل، وذلك لاشتراك الفنون في تُراث من قواعد الإبداع ومُحاكاة الواقع.

والتوافق concordance مصطلح في القرابة اللغوية يقوم على أساسين:

(١) الاتفاق في الظواهر النحوية.

(٢) الاتفاق في المفردات (مج ١٠).

اَلتَّوافُق، اَلتَّناغُم consonance

الانسجام والاتِّفاق بين أصوات في كلمات متتالية.

اَلتَّوْءَم (انظر: التَّشْرِيع).

اَلتَّوَتُّر tension

عند نُقَّاد الأدب في أُوربا: ذلك التشادّ بين أجزاء الحَبْكة في القصيدة أو المسرحية أو الرِّواية الذي يؤدِّي إلى ما يسمى بالتشويق. ويمكن اعتبار الأثر الأدبي سلسلة من التوترات يؤدي كل منها إلى إيجاد ما يليه. وهناك رأي بأن التوتر في الشعر نتيجة لتفاعل الوزن مع المعنى بحيث إن البحر، أو التفعيلة، ما هو إلا مَظْهر من مظاهر التِقاء الرسالة التي يريد الشاعر أن ينقلها، والوسائل التي توجد تحت تصرُّفه من أجل ذلك من مجاز إلى موسيقى شعرية إلى مَعانٍ مُصرَّحٍ بها وتلميحات خفية. ورأي الناقد الأمريكي ألان تيت Allen Tate في كتابه «التعقل في ثنايا الجنون» Reason in Madness (١٩٤١) أن التوتر في صورته الإنجليزية مَزْج بين كلمتَيْ المدلول extension والمفهوم intension فهو كلمة نحتها تيت خصيصاً ليعبِّر بها عن تنظيم الشاعر للعناصر المجرَّدة والعناصر غير المجرَّدة في بِنْيَة قصيدته لكي يخلق منها وحدة مُتكاملة.

اَلتَّوْثِيق documentation

هو اختيار المعلومات الخاصة بموضوع من الموضوعات وتصنيفها وتحقيقها ونشرها. وهذا من أهم أنشطة دور الكتب والوثائق.

اَلتَّوْجيه (tawjih)

هو، في العَرُوض العربي، حركةُ الحرف السابق للرَّوِيّ إذا كان الروي مقيداً (أي ساكناً)، كحركة العين في قول شوقي (١٩٣٢ م):

ذهب الشبابُ فلم يَعُدْ.

(انظر: الروي).

اَلتَّوْجيهاتُ الْمَسْرَحِيّة stage directions

هي تعليمات يكتبها المؤلِّف بجانب الحِوار ليُرْشِد بها المُخرِج أو الممثِّل إلى حركة تَنِمُّ عن دهشة أو ابتهاج، أو التكلُّم بصوت عالٍ أو مُنخفِض، أو غير ذلك. وقد تتصل هذه التوجيهات بالمنظر كوجوب أن يكون الضوء خافتاً، أو الأثاث كلاسيكياً أو حديثاً، أو الملابس من نوع خاص إلخ...

اَلتَّوْرِية paronomasia; pun

هي، في علم البَديع العربي، أن يكون للفظ معنيان أحدهما قريب والثاني بعيد، والبعيد هو المقصود، وذلك كقول سِراج الدين الورّاق (٦٩٥ هـ):

أصُونُ أديمَ وَجْهي عن أُناسٍ
لِقاءُ الموتِ عندهمُ الأديبُ
ورَبُّ الشِّعْرِ عندهمُ بَغِيضٌ
ولو وافى به لهمُ حَبيبُ

فالمعنى القريب للفظ حبيب المحبوب، والبعيد حبيب بن أوس (أبو تمام) وهو المقصود.

التَّوْسيع (انظر: الإرصاد).

التَّوْشيح (انظر نعت ائتلافية القافية مع ما يدل عليه سائر البيت والتضييق والتوسيع).

اَلتَّوْشيح المُضَمَّن (tawshih mudamman)

هو أن يضمن الشاعر توشيحه بيتاً من شعر الغير مع التصريح بذلك إن لم يكن البيت مشهوراً لدى البلغاء، وقد اخترعه صفيُّ الدِّين الحِلِّي (٧٥٠ هـ)، وذلك كتضمين مُوَشَّحِهِ بيتاً من بائية أبي نُواس (١٩٥ هـ؟) في قوله:

وحقِّ الهوى ما حُلْتُ يوماً عن الهَوَى
ولكنَّ نَجْمي في المَحَبّة قد هَوَى
ومن كنتُ أرجو وصلَه قَتْلي نَوَى
وأضْنَى فؤادي بالقَطيعة والنَّوَى
ليس في الهوى عَجَبُ
إن أصابني النَّصَبُ
(حامِلُ الهوَى تَعِبُ
يَسْتَخِفُّه الطَّرَبُ)

(انظر: التَّوشيح والتضمين).

تَوْضِيحُ الكِتابِ بِالرُّسُوم book illustration

استعمال الصور والرسوم في الكتاب لتوضيح معانيه أو المواقف الهامة في سَرْدٍ ما. مثال ذلك: الصور التوضيحية لبعض المسمَّيات في القواميس، أو مواقف قصة من القِصص وخاصة في كتب الأطفال. وقد تكون هذه الرسوم المطبوعة مُحَلاّةً بالألوان. ومن أشهر الأمثلة الأثرية لذلك المنمنمات التي نقشها روفائيل الشرق: بهزاد (أواخر القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر للميلاد في إيران) في نسخة «بستان سعدي» المحفوظة بدار الكتب في القاهرة.

اَلتَّوَعُّر fustian; barbarism

هو استعمال الحُوشِيّ من الألفاظ، وقد أشار إليه بِشْر بن المُعْتَمِر (٢٢٦ هـ) في صحيفته المشهورة بقوله «التوعر يُسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيَك، ويَشينُ ألفاظَك، ومن أراغَ (طَلَبَ) معنى كريماً فَلْيَلْتَمِسْ له لفظاً كريماً».

(انظر: الحوشي أو الوَحْشِيّ من الألفاظ).

تَوَقُّعُ الاعْتِراضِ قَبْلَ قَوْله prolepsis

إثارةُ اعتراض الخَصْم للرد عليه قبل أن يذكره، وكثيراً ما يحدث مِثْل هذا في المرافَعات القضائية.

تَوَقُّع حُدُوثِ الشَّيء قَبْلَ وُقُوعِه prolepsis

أن يتوقع حدوث الشيء قَبْل أن يقع بالفِعْل،

وذلك كقوله تعالى: ﴿أتى أمرُ اللهِ فلا تَسْتَعْجِلُوه﴾ أي يأتي وذلك لأنه سوف يقع حَتْماً.

التّوقيعات signing quotations

التوقيع في الأدب العربي هو رأي الحاكم يكتبه على ما يقدّم اليه من شئون الدولة. وكانت التوقيعات تتكون من جُمَل مُوجَزة بليغة يكتبها الخلفاء العباسيون على ما يقدَّم إليهم من ظُلامات الرعية وشكاوها مُحاكاة لملوك الفرس ووزرائهم. مِثال ذلك توقيع السفّاح في كتاب جماعة يشكون إليه احتباسَ أرزاقِهم: « من صبر في الشّدة شارك في النّعمة ».

اَلتَّوْكيد emphasis

هو، في اصطلاح النحاة من العرب، تابع يقرر معنى المَتْبوع في ذهن السامع، ويجعله مُتَحَقَّقاً بعيداً عن الاحتمال بحيث لا يُظَنَّ به غيرُه. وهو نوعان:

١ - توكيد لفظي، وهو تكرار المتبوع بلفظه كقولك: « زَهَقَ زَهَقَ الباطِلُ »، أو مع بعض التغيير، كقوله تعالى: ﴿ فَمَهِّلِ الْكافِرينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْداً ﴾، أو بمُرادِفه مثل: أنت بالخير حقيق قَمِن، فقمن بمعنى حقيق. وقد يكون المكرر اسماً، كقول الشاعر:

فإيّاكَ إيّاك المِراءَ فإنه
إلى الشر دَعّاءٌ وللشر جالِبُ

وقد يكون فعلا كما تقدم، أو حرفاً كقول الكميت (١٢٦ هـ):

فتلك ولاةُ السُّوءِ قد طال مُلْكُهم
فحَتّامَ حَتّامَ العناءُ المطَوَّلُ

وقد يكون جملة كقول الشاعر:

أيا مَنْ لستُ أَقْلاهُ
ولا في البُعْدِ أَنْساهُ
لكَ اللهُ على ذاكا
لَكَ اللهُ لَكَ اللهُ

٢ - توكيد معنوي، وهو عند النحاة، التابع الذي يرفع احتمال غير الظاهر، وألفاظه هي:

(أ) النَّفْس والعَيْن، ويجب اتصالها بضمير يطابق المؤَكَّد في الإفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث، فإذا كان المؤكد مثنى أو جمعاً (مذكراً أو مؤنثاً) وجب أن تكون النفس أو العين على وزن أَفْعُل، مثال ذلك: أقبل المدرسُ نفسُه، وأقبلت المدرسةُ نفسها، والمدرسان أَنْفُسُها، والمدرستان أَنْفُسُها، والمدرسون أَنْفُسُهم، والمدرسات أَنْفُسُهن.

(ب) كِلا وكِلْتا، بشرط إضافتها للضمير، ويؤكد بها المثنى مثال ذلك: أقبل المدرسان كِلاهما، والمدرستان كِلْتاهما.

(جـ) كل، وجميع، وعامّة: ويؤكد بها الجمع (مذكراً أو مؤنثاً)، ولا بد من أن تتصل بضمير المؤَكَّد، مثال ذلك: اشتريت البيتَ كُلَّهُ.

(لزيادة التفصيل انظر الكتاب لسيبويه وشرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ولغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد).

اَلتَّوْكيد اللَّفْظِيّ corroboration

(انظر: التوكيد).

اَلتَّوْكيدُ المعْنَوِيّ emphasis

(انظر: التوكيد).

التوْليد maieutics

١ - مَنْهَج استخدمه سُقراط لاستخلاص الأفكار الموجودة في الذهن، وذلك بإلقاء أسئلة مرتبة تجعل المسئول يتذكر الحقائق الأولية. وقد شرح أفلاطون هذه الطريقة في كثير من محاوراته، وبخاصة محاورة « مينون ».

٢ - ترجع التسمية إلى أن سقراط كان يذهب إلى أنه يُشْبِهُ أُمّه القابلة في صناعة التوليد.

« ملاحظة »: هذا غير التوليد عند المعتزلة (مج

والتوْلِيد في الأدب العربي أن يستخرج الشاعر معنى شاعر تقدّمه أو يزيد فيه، مِثال ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:

فــاسْقُــطْ علينــا كسقــوط النَّــدَى
ليلــــــة لا نــــــاهٍ ولا زاجِــــــرُ

فقد ولّده من بيت امرىء القيس (جاهلي):

سَمَــوْتُ إليهــا بَعْــدَمــا نــام أهْلُهــا
سُمُــوَّ حَبــابِ الماء حــالاً على حــالِ

فقد قضى كل منهما حاجته في خِفْيَة من غير أن يَشْتَرك المتأخرُ منهما مع من تقدَّمه في اللفظ ولا في طرفي التشبيه.

اَلتَّيَّار current

اتِّجاه عامّ يَجْذِبُ الأذهان نحو فكرة مُعيَّنة أو تَذوُّق خاصّ، وذلك كتيار التجديد الذي ساد بين أُدباء مِصْر في مُستَهَلّ القرن العشرين.

تَيَّارُ الشُّعُور stream of consciousness

عبارة ابتدعها الفيلسوف الأمريكي ويليام جيمس William James (١٨٤٢ - ١٩١٠) في كتابه «مبادىء عِلْم النفس» Principles of Psychology (١٨٩٠) للدَّلالة على انسياب التجارب النفسية داخل الإنسان. وقد أُخِذَ بهذه الفكرة في الأدب للدَّلالة على فن المؤلِّف في وصف الحياة النفسية الداخلية لشخصيات قصته بطريقة تقلد حركة التفكير التلقائية التي لا تخضع لِمَنْطِق معيَّن ولا لنظامِ تَتابُعٍ خاصّ، إلا أنه يُلاحَظ أن المؤلِّف يُجْري على هذا التيار عملية اختيار مبدئية، إذ إنه لا يختار من عناصره سوى ما يتفق ومقتضيات القصة. ويُقال إن الفضل في ابتداع هذا المنهج في القصص يرجع إلى الكاتب الفرنسي إدوارد دي جاردان Edouard Dujardin (١٨٦١ - ١٩٤٩) الذي كان عُضْواً في المدرسة الرمزية الفرنسية، ولكن المِثال العالمي لهذا الأسلوب هو رواية «يوليسيز» Ulysses (١٩٢٢) لجيمس جويس James Joyce (١٨٨٢ - ١٩٤١) التي يستغل فيها مَنْهَج تَداعِي المعاني وخاصة في الصفحات الاثنتين والأربعين الأخيرة المكوَّنة من جملة واحدة تمثل فكرة تدور في ذِهْن الشخصية الرئيسية «مولي بلوم» الزوجة. وقد حاول بعض النُّقَّاد أن يميزوا بين ما يسمَّى بتيار الشعور، على النحو الذي وصفناه، وبين المناجاة الداخلية التي تمثّل كل الأفكار والأهواء والخواطر الكامنة في نفس الشخصية بصَرْف النظر عن ارتباطها بِسَرْد الرِّواية وخدمتها لغرض فني معيَّن.

باب الثاء

الثَّبَت (انظر: المحتويَات).

ثَبَتُ مُفْرَدات اللّغة vocabulary

قائمة مرتبة ترتيباً منظّماً لمُفْرَدات لغة معيَّنة أو نص معين مع شرح معانيها، وتُطْلَق عادة على قوائم المفردات في نهاية كِتاب لتعليم لغة أجنبية حية. وهي أقل شمولاً من المعاجم التي تحاول جمع كلمات اللغة جميعها مع شرحها، كما أنها تختلف عن المعاجم الخاصة بموضوع أو فرع من فروع المعرفة أو لغة من اللغات القديمة كالسنسكريتية والعِبْرية والمصرية القديمة في أنها تتقيد بموضوع معيَّن.

اَلثَّرْم (tharm)

هو، في اصطلاح العَرُوض العربي، خَرْمُ (فَعُولُنْ) بعد حذف نونها، فتصير (عُولُ)، وتُنْقَل إلى (فَعْلُ)، ومثاله قول الشاعر:

هاجَكَ رَبْعٌ دارِسُ الرَّسْمِ باللِّوَى
لأسْماءَ عَفَّى آيَهُ المورُ والقَطْرُ

هاج - فَعْلُ. (انظر: الخرم). والمور: الرياح المثيرة للتراب.

ثَعْلة وَعَفْراء (Tha'la and 'Afrā')

هي قصة متضمنة الكثير من الحِكَم والأمثال على ألسنة الحيوان للعِظة والتربية السياسية والاجتماعية، كتبها الحسن بن هرون (٢١٥ هـ) ليُشاكِلَ بها «كَلِيلة ودِمْنة»، ولم يصل إلينا منها سوى النَّصيحة التالية: «اِجْعَلُوا أداءَ ما يجب عليكم من الحقوق مُقَدَّماً قبل الذي تجودون به من تَفَضُّلِكُمْ، فإن تقديم النافِلة مع الإبْطاء عن الفَريضة مُظاهِرٌ على وَهَن العقيدة وتقصير الرَّوِيّة، ومُضِرٌّ بالتدبير، ومُخِلٌّ بالاختيار، وليس في نَفع تُحْمَدُ به عِوَضٌ من فساد المُروءة ولُزُوم النَّقِيصة».

اَلثَّقافة culture

١ - رياضة المَلَكات البَشَرية بحيثُ تُصبِح أتَمَّ نَشاطاً واستعداداً للإنجاز.
٢ - ترقية العقل والأخلاق وتنمية الذَّوق السليم في الأدب والفنون الجميلة.
٣ - إحدى مراحل التقدم في حضارة ما.
٤ - السِّمات المُمَيِّزة لإحْدى مَراحل التقدُّم في حضارة من الحضارات.

اَلثَّقافَةُ المُضادَّة anticulture

مُصطلَح أُطلق حديثاً على أي تعبير ثقافي يُحاول أن يَحُلَّ مَحَلَّ الثقافة التقليدية بمعناها المألوف. وقد طُبِّق هذا المُصطلَح على الوَلُوع بموسيقى الجاز، وبالأغاني الشعبية، وبالفلسفة المُبْهَمة المشتقة من مصادر دينية شرقية وغربية والتي تُميِّز آراء جماعة الهيبيز hippies التي انتشرت في أمريكا وغرب أوربا.

اَلثَّقافة الهلنستيَّة Hellenistic culture

هي مزيج من الثقافة اليونانية وثقافات شرقية مختلفة دينية وغير دينية. وكان مركز هذه الثقافة مدرسة

جُنْديسابُور في إيران ومدارس أخرى في الرُّها ونَصِيبين وأنْطاكْية وقِنِّسْرين وحرّان والإسكندرية، والأديرة في العراق والشام ومصر. وقد انتقلت هذه الثقافة من اليونانية والسُّرْيانيّة والفارسية إلى العربية بما تُرْجِم من الكتب في عصر بني أمية (٤٠ - ١٣٢ هجرية)، وعن طريق الجِدال والمشافهة بين المسلمين وغيرهم من الأجانب، وتَعَرُّبِ الكثير من النصارى وغيرهم من أصحاب المِلَل وانتقالهم بعلومهم إلى العربية.

اَلثّقافَتان the two cultures

المقصود بهما الثقافة العلمية والثقافة الأدبية أو الإنسانيات. ومعنى الثقافة العلمية تلك الثقافة المبنية على الثورة الصناعية منذ منتصف القرن الثامن عشر وما نتج عنها من ثورة علمية حينما استخدمت النظريات العلمية في الصناعة منذ أوائل القرن العشرين. كما أن الثقافة الأدبية ليست مقصورة على الأدب بمعناه الخاص، بل يدخل فيها الكثير من العلوم الإنسانية كالتاريخ الاجتماعي، وعلم الاجتماع، وعلم السكان، والعلوم السياسية، والاقتصاد، وأصول الحُكْم، وعلم النفس، والفنون الاجتماعية.

وقد أثارت المُحاضَرة التي ألقاها في كمبردج سنة ١٩٥٩ العالِم الأديب سير تشارلس سنو C.P. Snow في موضوع الثقافتين ثائرة الأدباء في كثير من أنحاء العالَم من أمثال: ف. ر. ليڤس F.R. Leavis ومايكل يودكين Michael Yudkin وليونل تريلينج Lionel Trilling واتَّهموه، برغم تَظاهُره بالحِياد، بأنه مُمالِئ للعلماء مُنْحازٌ إليهم. وخُلاصة الجَدَل حول هاتين الثقافتين أن أصحاب النظرية العلمية يرون أن يحتل العِلْم المركز الأول في برامج التعليم، فإن التصنيع هو أمل الفقراء، بسببه أصبح كل فرد موفور الغِذاء قادراً على القراءة والكتابة، كما أصبح شعوب العالم بسبب الثورة العلمية أغنياء. ويرد أصحاب النظرية الأدبية بأن تقدُّم البشرية لا يُقاس باليُسْر المادّيّ بقَدْر ما يُقاس بِخَلْق المَجال الذي يُعاوِن فيه المرءُ أخاه ويتعاطف معه، ولا شَكَّ أن الأدبَ والفن يُعاوِنان على أن يكون الإنسان اجتماعياً ومتعاطفاً مع الآخَرين.

ويرجع هذا الصِّراع بين العِلْم والإنسانيات إلى ما قبل عصر النهضة بأوربا، وأخذ ينمو ويتزايد حتى سيطر العلم سيطرة شاملة على حياة الإنسان في القرن العشرين. وتمثَّلت خُطورة هذا الصِّراع الثقافي في إتقان تكنولوجيا الحروب وما يَكْمُنُ فيها من دَمار للبشرية. والمسئولية تقع على عاتق أصحاب النظريتين معاً، لأن الواجب على كل منهما أن يعمل على أن تلتقي الثقافتان إحداهما بالأخرى. والحَلُّ في رأي سنو هو إعادة النظر في برامج التعليم، بمعنى أنه لا بُدَّ من أن تتَّسع الثقافة في المدارس وتتنوع، فتجمع بين العلم والأدب والفن، ولا يُضَحَّى فيها بالأدب في سبيل العلم أو يزيد الاهتمام بالأدب والفن على حساب العلم.

اَلثّلاثِيّة trilogy

سلسلة من ثلاثة مُؤَلَّفات أدبية كل منها قائم بذاته وإن كان شديد الارتباط بالمؤلَّفيْن الآخَرَيْن، فيكوِّن معهما موضوعاً واحِداً، ويرجع أصل هذه الفكرة إلى القرن الخامس ق.م. عندما كان الشعراء المسرحيون الإغريق يتقدمون بثلاث مأسوات للمُسابَقة. وكان من شروط هذه المسابقة في بادىء الأمر أن تُعالِج المسرحياتُ الثلاثُ قصة واحدة من جوانب ثلاثة. ولكِنْ لَمّا كانت كل مسرحية قائمة بذاتها منفردة بحَبْكة مكتملة أصبحت كل مسرحية في الثلاثية تعالج موضوعاً مستقلاً. وأهم هذه الثلاثيات اليونانية القديمة ثلاثية أيسخولوس Aeschylus المسماة «الأورِستيا» Oresteia (٤٥٦ ق.م.) وفي الآداب الحديثة يَصْدُق هذا المُصطلَح على أي سلسلة من ثلاث روايات نثرية تعالج أطواراً ثلاثة لقصة طويلة ذات مجموعة واحدة من الشخصيات، مِثال ذلك في العربية ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة التي تشمل «بين القصرين» (١٩٥٦)، و«قَصْر الشوق» (١٩٥٧)،

و« السُّكَّريّة » (١٩٥٧).

اَلثّلْم (thalm)

هو، في اصطلاح العَرُوضِيّين من العرب، حذفُ ساكن الوَتد المَجْمُوع، وإسْكان ما قبله، فتصير (فَعولُنْ) (فَعْلُنْ)، ومثاله ما يُنْسَبُ لامرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق. هـ.):

شاقَتْكَ أحداجُ سُلَيْمَى بِعاقِلِ
فعيناكَ للبَيْنِ تجودان بالدَّمْعِ

(شاقت) وزنها (فَعْلُنْ) لا (فَعُولُنْ).

(انظر: الوتد المجموع).

اَلثّمامِيّة (Thumāmiyya)

هي شُعْبة من شُعَب الاعْتِزال تُنْسَبُ إلى ثُمامة بن أشْرَس النُّمَيْريّ البصري (٢١٣ هـ)، وكان يقول بتفضيل علي بن أبي طالب على بقية الصَّحابة، كما كان يقول بخَلْق القرآن حتى لا يُظَنَّ أنه قديم، ولا قديمَ سوى الله، وبأن الأفعال المُتَوَلِّدة عن غيرها لا فاعلَ لها.

(انظر: خلْق القرآن).

اَلثّمُودِيّة (dialect of Thamud)

هي لهجة عربية قديمة. وكانت ثَمُود تنزل في مَدائِن صالح وما حولها، وترجع نقوشها التي عثر عليها إلى القرون الأخيرة قبل الميلاد، والقرون الأولى الميلادية. وكانت هذه اللهجة تكتب بالخط المُسْنَد الجنوبي (انظر: الخط المسند) خالية من الشكل ومن علامات الإشْباع والحركات والتشديد، وإن كانت لغتها عربية شمالية كما يتضح من تراكيبها النحوية والصرفية، واشتقاق أفعالها وأزمنتها وغير ذلك، إلا أن أداة التعريف فيها (الهاء) لا (الـ)، وتتفق في هذا مع اللغة العِبْريّة.

ثُنائيُّ اللغة (bilingual)

من يتكلم لُغتين على مُستوًى واحد سَواء أكان فرداً أم جماعة، مثال ذلك: أفغانستان حيث يتفاهم سُكَّانها بالپِشْتُو والفارسي، وبعض دول أفريقيا المستقِلَّة حديثاً حيث يتفاهم سكانها بالإنجليزية أو الفرنسية بالإضافة إلى لُغاتهم القومية. ويأتي المُصطلَح أيضاً بالمعنيين التاليين:

١ - صِفة لِلنَّص المطبوع بلُغَتين، كلُّ صفحة من لُغةٍ تُقابلُ ترجمَتَها باللغة الأخرى. مثال ذلك المُختارات من ديوان المتنبي التي ترجَمها المستشرق الإنجليزي آربري Arberry.

ب - وَصفٌ للقاموس المطبوع بلُغتين كالقواميس الإنجليزية العربية أو بالعكس.

الثَنَوِيّة (dualism)

(انظر: الزَّرادُشتيَّة، اَلمانَويّة، المَزْدكيّة).

اَلثَّوْرةُ الرُّومانتِيكيّة (Romantic Revolt)

(انظر: الرومانتيكية).

بابُ الجيم

جامِعيّ — academic

ذو عَلاقة بجامعة أو مَجمع علمي .

ٱلْجاهلِيّة — pre-Islamic period

يطلق هذا المُصْطَلَح على العصر السابق للإسلام مباشرة، وقد كان عصرَ المُوبِقات التي حرَّمها الإسلام كالأخذ بالثأر وَوأْدِ البنات فهو لم يشتق من الجَهْل نَقيض العلم، وإنما من الجهل بمعنى السَّفَه والغضب والنَّزَق، فهي تقابل كلمة الإسلام التي تعني الخضوع والطاعة لله سبحانه وتعالى، قال تعالى في سُورة البَقَرة: ﴿أَتَتَّخِذُنَا هُزُواً قَالَ أَعُوذُ بِاللهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ ٱلْجَاهِلِين﴾، وفي معلقة عمرو بن كلثوم التَّغْلَبيّ:

أَلا لا يَجْهَلَنْ أحدٌ علينا
فَنَجْهَلَ فوقَ جَهْلِ الجاهِلِينا .

ٱلْجَبْرُ والاِخْتِيار — predestination and free will

الجبر معناه أن الإنسان مُسَيَّر لا مُخَيَّر في كل ما يفعله ويقوله، وأن القضاء يَخُطُّ له غدَه ومَسْتَقبَلَه، وكان بَشّار بن بُرْد (١٦٧ هـ) جَبْرِيَّ المذهب، وفي ذلك يقول:

طُبِعْتُ على ما فِيَّ غيرَ مُخَيَّرِ
هَوايَ ولو خُيِّرْتُ كنتُ المهذَّبا
أريدُ فلا أُعْطَى وأُعطَى ولم أُرِدْ
ويَقْصُرُ علمي أن أنالَ المُغَيَّبا
فأُصْرَفُ عن قصدي وعلمي مُقَصِّرٌ
وأُمْسِي وما أُعْقِبْتُ إلا التَّعَجُّبا

وكان واصل بن عطاء (١٣١ هـ) ـ رأس المعتزلة ـ يرفض فكرة الجبر لما تؤدي إليه من فِقْدان الإنسان لحريته وتعطيل إرادته، كما تؤدي الى ظلم الله للناس بإثابة البعض وعقاب البعض الآخَر، والله لا يظلم الناس مِثْقالَ ذَرَّة. (انظر: الجَبْرِيّة، المُعْتَزِلة).

ٱلجَبْرِيّة — fatalists; fatalism

هو مذهب يرى أصحابه أن الإنسان مُجْبَر مُسَيَّر في أفعاله، ومن ذلك قول جَرِير (١١٠ أو ١١٤ هـ) يمدح عبدالملك بن مَرْوان:

الله طَوَّقَكَ الخلافةَ والهُدَى
والله ليس لما قَضَى تبديلُ

(انظر: الجبر والاختيار)..

ٱلجدَل — dialectic

أ ـ الجدل هو القياس المؤلف من المشهورات والمُسَلَّمات، والغرض منه إلزام الخَصْم وإفحام من هو قاصر عن إدراك مقدِّمات البرهان (تعريفات الجرجاني).

ب ـ عند سقراط: مناقشة تقوم على حوار وسؤال وجواب.

جـ ـ عند أفلاطون: مَنهج في التحليل المنطقي

يقوم على قِسمة الأشياء إلى أجناسٍ وأنواع بحيث يصبح علْم المبادىء الأولى والحقائق الأزلية.

د ـ عند أرسطو ومناطقة المسلمين: قياس مؤلف من مشهورات ومسلمات.

هـ ـ عند كانط: منطق ظاهري ينحصر في سفسطة المصادرة على المطلوب وخداع الحوّاسّ.

و ـ عند هيجل: انتقال الذهن من قضية ونقيضها إلى قضية ناتجة عنهما، ثم متابعة ذلك حتى نصل إلى المطْلَق (مج ٨).

جَدَلُ المُماحَكة

(انظر: المُعارَضة المسرحيّة).

الجَدَلُ المُمَوَّه — eristic

ضَرْب خادع من الجَدَل والمُناقَشَة، وهو نوع من السفسطة (مج ٩).

جَدَليّ — dialectical; eristic

أ ـ صِفَة تطلق على ما يتعلق بالمجادلات والمناظرات.

ب ـ لقب أُعْطِيَ لأهل مدرسة ميجارا في الفلسفة اليونانية القديمة، وهي مدرسة أنشأها إقليدس الميجاري، واشتُهِرَت بالجَدَل الذي يستند إلى السَّفْسَطَة.

اَلجَدْوَلُ التَّقْويمِيّ — chronology

وهو الجدول الذي يبين تواريخ الأحْداث مرتبةً ترتيباً زمنياً، وتحت كل سنة أهمُّ الأحداث من تاريخية وعلمية وأدبية وسياسية وغيرها.

الجرْمانيّة الشرقية (انظر: القُوطيّة).

اَلجريدةُ الرَّسْميّة — gazette

وهي الجريدة المملوكة للدولة التي تنشر فيها إعلاناتها الرسمية وتشريعاتها المصدَّق عليها من الهيئتين التشريعية والتنفيذية. مثال ذلك: «الوقائع المصرية».

جَزالةُ الأَلْفاظ — purity of style

عند ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابه «المثَل السّائر» هي متانتها وعُذُوبتها في الفم ولَذاذتُها في السمع، ومواضع استعمالِها وصفُ مواقف الحروب، والتهديدُ والتخويف وما إلى ذلك.

ومثالها قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ جِئْتُمُونا فُرادَى كَما خَلَقْناكُمْ أَوَّلَ مَرَّة، وَتَرَكْتُمْ ما خَوَّلْناكُمْ وَراءَ ظُهُورِكُمْ، وما نَرى مَعَكُمْ شُفَعاءَكُمُ الَّذِينَ زَعَمْتُمْ أَنَّهُمْ فِيكُمْ شُرَكاء، لَقَدْ تَقَطَّعَ بَيْنَكُمْ، وَضَلَّ عَنْكُمْ ما كُنْتُمْ تَزْعُمُونَ﴾.

الجَزْل (انظر: الجَزْل).

جَزْمُ المُضارع — apocopate (mood) of the imperfect verb

الأدَوات التي تَجْزِم فعلا واحدا هي: لم، ولَمّا، ولام الأمْر، ولا النّاهِية. ويجزم المضارع إذا وقع بعد واحدة منها بالسكون إن كان صحيحَ الآخِر، وبحذف حرف العلة إن كان معتلَّ الآخِر، مثال ذلك: لم يقلْ، ولم يَدْعُ، ولم يَرْمِ، ولم يَلْقَ، ومن ذلك قول الشاعر عبدالحميد الديب في نقد مشروع «الحفاء» أيام الملك فاروق:

الشعب جوعانُ لم يشكُ الحفا أبدا
ولم يمدَّ لكم رجلا لإنصافِ

ويحذف النون إن كان من الأفعال الخمسة (انظر: الأفعال الخمسة (انظر: الأفعال الخمسة)، مثال ذلك: فأهمها: إنْ، ومَنْ، وما، ومَهْما، وأيْنَ، ومَتَى. ويسمى الفعلُ الأول منها فعل الشرط، والثاني جوابَ الشرط. وإن حرف، وبقية أدوات الشرط أسماء.

ويجزم الفعلان المضارعان إذا وقعا بعد واحدة منها بالسكون إن كانا صحيحي الآخر، أو بحذف حرف العلة إن كانا معتلي الآخر، أو بحذف النون إن كانا من الأفعال الخمسة (انظر: الأفعال الخمسة)، مثال ذلك: ما تفعلْ من خير تُجْزَ به، وما تُسِرُّوا من شيء يعلمْه الله، وقول زُهَير (جاهلي):

ومهما تَكُـنْ عنـد امـرىء مـن خَلِيقَـةٍ
وإن خـالها تَخْفَـى على النـاس تُعْلَـمِ

وحركت الميم في (تعلم) لضرورة الشعر.

« الجشْطَلْت » Gestalt

هذه الكلمة ألمانية ومعناها الشكل أو الصيغة، ثم أُطلقت على مذهب مشهور في علم النفس وفي التفسير الفلسفي للوقائع المادية والبيولوجية عامة. ومُؤدّاه: التفكير في الظواهر لا بوصفها مجموعةَ عناصر في حاجة إلى الفَصْل والتحليل والتشريح، ولكِنْ باعتبارها مجموعاتٍ متَّصلةً Zusammenhange تكوِّن وَحَدات مستقلة بذاتها وتُظهر تَماسُكاً داخلياً تحكمه قوانينها الخاصة. وينتج عن ذلك أن شكل كل عنصر يعتمد على بنية المجموعات المتصلة التي ينتمي إليها، كما يخضع للقوانين التي تخضع لها. فالعنصر - في رأي هذه النظرية - لم يَظْهَر في الوجود قبل المجموعة المتصلة، الأمرُ الذي يُؤَدِّي إلى أن معرفة الكُلِّ لا يُمكن أنْ تُستمدَّ من معرفة الجزئيَّات المكوِّنة له. وزيادةً على هذا تقضي هذه النظرية بأنه يوجد لكل نوع من الظواهر تدرُّج من أسفل إلى أعلى للأشكال بوصفها بِنْياتٍ.

وفي عِلْم النَّفْس خاصةً: ترمي هذه النظرية إلى دراسة السلوك والإدراك من وجهة نظر تجارب الإنسان مع كليات متكاملة البُنية على أساس الأخذ بأن الظواهر النفسية والعضوية واحدة، الأمر الذي يؤدِّي بأصحاب هذه النظرية إلى ترك التحليل الجزئي للسلوك البشري المبني على فِكرة الإثارة والإدراك الحِسِّي والتجارب.

وقد أسّس هذا المذهب في عِلم النَّفْس ماكس فرتهايمر Max Wertheimer (١٨٨٠ - ١٩٤٣ م) وتلميذاه فولفجانج كولر Wolfgang Köhler (١٨٨٧ - ١٩٦٧) وكورت كوفكا Kurt Koffka (١٨٨٦ - ١٩٤١ م).

وقد امتدَّ مفهُوم الجشطلت إلى بعض نظريات النقد الأدبي الحديث وخاصةً إلى نظريات مَنْ يُسمَّوْن بالنقَّاد المحْدَثين في أمريكا، إذ يعتبرون الأثر الأدبي كُلاًّ مكتملاً وَوَحْدةً فنية تتمتع بصِفات عامة لا يفسِّرها مُجَرَّدُ مجموع أجزائها المكوِّنة لها، وهذه الوحدة أو الجشطلت التي يمثلها الأثر الأدبي يمكن اعتبارها مُرادِفة للوَحْدة العُضْويَّة في العمل الفني الذي يجب دراسته مستقلاً عمَّا ينطوي عليه من أجزاء، الأمر الذي يجعل النقاد يميزون بين الأثر الفني والكشف العلمي. فالأول يكون جشطلتاً مستقلاً عن العناصر المكوِّنة له في حين أنَّ الكشف العلمي لا يستقل عن سلسلة التجارب والاكتشافات المؤَدِّية إليه.

جَماعةُ الثُّرَيّا Pléiade

أطلق هذا المصطلَح على جماعات كثيرة في تاريخ الأدب، كل جماعة فيها على الأقل سبعة شعراء كما هي الحال في « نجوم الثريا » في كوكبة « الثور »، فأُطلق هذا المصطلَح على بعض شعراء الإسكندرية في القرن الثالث ق. م.، وبينهم الشاعر الرعائي ثيوكريتوس Theokritos، كما أطلق على الشعراء الذين كانوا يلتفون حول بوشكين A.S. Pushkin (١٧٩٩ - ١٨٣٧) وليرمونتوف M.Yu. Lermontov (١٨١٤ - ١٨٤١) في روسيا في القرن التاسع عشر. كما أُطلق أيضاً على الشعراء الفرنسيين الذين أحاطوا ببول ڤاليري Paul Valéry (١٨٧١ - ١٩٤٥) في أوائل قرننا هذا، وعلى جماعة الشعراء الذين قادهم فريدريك مسترال Frédéric Mistral (١٨٣٠ - ١٩١٤) في حركة إحياء لغة پروڤنسا وشِعْرِها. غير أن أشهر جماعة اتَّخذت هذا المصطلَح اسماً لها هي تلك التي ازدهَرَت في فرنسا في منتصف القرن السادس عشر، وهم بيير دي رونسار Pierre de Ronsard (١٥٢٤ - ١٥٨٥) ويواكيم دوبيلي Joachim du Bellay (١٥٢٢ - ١٥٦٠) وجان أنطوان دي بائيف Jean-Antoine de Baïf (١٥٣٢ - ١٥٨٩) وجيوم ديزوتيل Guillaume

des Autels (١٥٢٩ - ١٥٨١) وايتيين جوديل Etienne Jodelle (١٥٣٢ - ١٥٧٣) وجان باستييه ديلابيروز Jean Bastier de La Pérouse (١٥٢٩ - ١٥٥٤)، وبونتوس دي تيار Pontus de Tyard (١٥٢١ - ١٦٠٥).

وأهمُّ نظريات هذه الجماعة تتلخص في ضرورة إثراء اللغة الفرنسية بالألفاظ الدخيلة القديمة المَحَلِّيَّة، وبوساطة الاشتقاق والنحت من اللغتين اليونانية واللاتينية. وفي اعتبار الشاعر ذا وظيفة جادَّة هامة هي ابتكار أدب فرنسي يمكن أن يُقارَن بآداب اليونان والرومان. وفي هجر أساليب الأدب في العصور الوسطى لما فيها من سذاجة وغِلْظة. وفي استيحاء أُسلوب جديد من النهضة الأدبية في إيطاليا. وفي محاولة مُحاكاة الشُّعراء اليونان والرومان في قوالبهم الأدبية مع الاحتفاظ بعبقرية اللغة الفرنسية. وكل هذه النظريات كان الغرض منها الرَّفْع من شأن اللغة الفرنسية مع الاعتماد على الذخيرة الأدبية الموروثة من قدماء الإغريق والرومان.

جَمالُ الأَناقة grace

في عِلْم الجمال: هو تلك الصفة في الطبيعة أو العمل الفني، التي تُوْصَف بها الحركة أو الأشكال أو المواقف، وهي تتألف من الأناقة والسهولة والخفة الجذابة لتعاطُف القُرَّاء أو النظَّارة.

وكان علماء الجمال في أوربا يميزون منذ القدم بين جمال الأناقة الذي لا يخضع لقاعدة معروفة وبين الجمال المُطلق المقيد بقواعد يدركها الإنسان في الكون أو يضعها لنفسه في الخَلْق الفني. كما كان النقاد في عصر النهضة يفرقون بين الجمال المطلق الذي يتضمن في رأيهم مفهومات الانتظام والتقيد والخضوع لقواعد العقل وبين جمال الأناقة الذي يتميز بجَنْبته الخيالي والأصالة والتِّلقائية وعدم الانتظام. فقال عالِم الجمال الفرنسي روجيه دي بيل Roger de Piles في كِتابه «فكرة المصور المثالي» L'Idée du Peintre Parfait (١٦٩٩ م): «الجمال يسير بخضوعه للقواعد فقط، أما جمال الأناقة فيسير بدونها». فأهم سِمَةٍ في جَمال الأناقة إذَنْ هي عدم خضوعه للتحليل والضبط والتحكم، وكثيراً ما سمي منذ عهد النهضة «بشيء لا أعرف ماهيته» Je ne sais quoi. وقد ذهب الناقد الفرنسي بوهور Bouhours في سنة ١٦٧١ الى أن جمال الأناقة متصل باللطف الإلهي لِما بينهما من الاشتراك في السرية وعدم الخضوع للقواعد الوضعية، ولاشتراكهما أيضاً في اللفظ وفي الأصل الذي اشتقت منه الكلمة، إذ إن كلمة «خاريس» اليونانية، أو «جراتيا» اللاتينية تعني جمال الأناقة واللطف في آن واحد. وفي أثناء القرن الثامن عشر أصبحت فكرة الروعة والجلالة تحل محل جمال الأناقة بوصفها أهم صفة في الشيء الذي يبعث السرور في نفس النظارة أو القراء، أما جمال الأناقة فصار يعني تلك الفتنة التي تترتب على الأناقة الناتجة عن تناسب الأجزاء.

الجَمْعُ (jam')

هو، في البديع العربي، أن يشترك مُتَعَدِّد في حُكْم، كقول أبي العَتاهية (٢١١ هـ):

إنَّ الشبابَ والفراغَ والجِدَة
مَفْسَدةٌ للمرء أيُّ مفسدة.

وفي النحو العربي الجمع Plural ما دل على أكثر من اثنين وأغنى عن المُتعاطِفَيْن.

جَمْعُ التَّكْسِير broken plural

هو ما تغيرت فيه صورةُ مفرده، ودل على أكثر من اثنين، وهو قسمان:

١ - جمع قِلّة، وفي تحديد عدد مُفْرَداته خِلاف، وعلى كل حال القلة والكثرة تظهر من سِياق الحديث. وصِيَغُ هذا النوع:

أ - أَفْعُل كسَهْم وأَسْهُم.
ب - أَفْعَال كسَيْف وأَسْياف.
جـ - أَفْعِلة كرَصيف وأَرْصِفة.

د - فِعْلة كصَبِيّ وصِبْية .

٢ - جمع كَثْرة، وله ثلاث وعشرون صِيغَةً منها :

فُعَل كغُرْفة وغُرَف، وأُخْرَى وأُخَر .

وفَعْلَى كأسِير وأَسْرَى .

وفِعْلان كغُلام وغِلْمان

وفُعّال كقارِىء وقُرّاء . . .

(للاطلاع على بقية جموع الكثرة انظر شرح ابن عقيل والأشموني، على ألفية ابن مالك، زبْغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد، والنحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين) .

جَمْعُ الْمُذَكَّرِ السَّالِم masculine sound plural

هـو مـا دل على أكثرَ مـن اثنين، وأغْنَـى عـن المَتعاطِفَيْن، وكان له مفرد من جنسه، ومفرده إما اسم وإما صفة، ويشْتَرَط في الاسم أن يكون عَلَماً لمذكر عاقل وخالياً مـن التـاء ومـن التركيب الإسْنـادِيّ أو المَزْجِيّ .

(انظر: المُرَكَّبُ المزجي والمُرَكَّبُ الإسنادي) .

وإذا كان المفرد صفة يشترط فيها أن تكون صفة لمذكر عاقل، خالية من التاء، ليست مـن بـاب أَفْعَل الذي مؤنثه فَعْلاء ولا مـن بـاب فَعْلان الذي مـؤنثـه فَعْلَى . مثال ذلك: المهاجرون والمجاهدون، وهو بالواو والنون في حالة الرفع، والياء (المكسور ما قبلها) والنون في حالتي النصب والجر.

الجَمْعُ مَعَ التَّفْرِيق

هو أن يَشْبَّه شيئان بشيء واحد، ثم يفرق بين وجهي المُشابَهة بينها، كقول الوَطْواط (٥٧٣ هـ) :

فَـوَجْهُـكَ كـالنـار في ضَـوئِهـا
وقلبـيَ كـالنـار في حَـرهـا

فقد شبه وجه الحبيب وقلب نفسه بالنار، لكن وجه الشبه في التشبيه في الأول الضوء، وفي الثاني الحر.

الْجَمْعُ مَعَ التَّفْرِيق والتَّقْسِيم epanodos

ومثاله قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَأْتِ لا تَكَلَّمُ نَفْسٌ إلاَّ بِإذْنِه، فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ وَسَعِيدٌ، فَأَمَّا ٱلَّذِينَ شَقُوا فَفِي ٱلنَّارِ لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَشَهِيقٌ خَالِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ ٱلسَّمٰوَاتُ وَالأَرْضُ إلاَّ مَا شَاءَ رَبُّكَ إنَّ رَبَّكَ فَعَّالٌ لِمَا يُرِيدُ. وَأَمَّا ٱلَّذِينَ سُعِدُوا فَفِي الْجَنَّةِ خَالِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ ٱلسَّمَوَاتُ وَالأَرْضُ إلاَّ ما شَاءَ رَبُّكَ عَطَاءً غَيْرَ مَجْذُوذٍ﴾ . فالجمع في قوله تعالى: ﴿يوم يَأْتِ لا تَكَلَّمُ نَفسٌ إلا بـإذنه﴾ فنفس متعـدد معنـى، وأمـا التفريق ففي قوله تعالى: ﴿فمنهُم شَقِيٌّ وسعيدٌ﴾ ، وأما التقسيم ففي قوله تعالى: ﴿فأما الذين شَقُوا﴾ إلى آخر الآية الثانية .

(راجع: الجمع، التفريق، التقسيم) .

الجَمْعُ مَعَ التَّقْسِيم

هو اشتراك أجزاء المتعدد في حكم يذكر أولا، ثم يليـه مـا لكـل جـزء على حـدة، كقـول المتنبي (٣٥٤ هـ) :

حتى أقـام على أَرْبـاضِ خَـرْشَنَـةٍ
تَشْقَـى بـه الرومُ والصُّلْبـانُ وَالْبِيَـعُ
لِلسَّبْي مـا نكحـوا والقتـلِ مـا ولدوا
والنهـبِ مـا جمعـوا والنـارِ مـا زرعـوا

فالمتعدد الذي اشترك فيه جميع الأجزاء هو الشقاء، وذكر في البيت الثاني كل نوع من أنواع الشقاء .

أو هو ذكر ما لكل جزء على حدة أولا، يليه الحكم الذي تشترك فيه هذه الأجزاء كقول حسان بن ثابت (٥٤ هـ) :

قـومٌ إذا حـاربـوا ضرُّوا عـدوهـمُ
أو حـاولـوا النفعَ في أشيـاعهـم نفعُـوا
سَجِيَّـةٌ تلـك فيهـم غيرُ مُحْـدَثـةٍ
إن الخلائـقَ، فـاعْلَـمْ، شرُّهـا البِـدَعُ

فقد ذكر في البيت الأول جزءي صفة المَمْدُوحِين،

وهي ضر الأعداء ونفع الأشياع، ثم جمع جزءي هذه الصفة في البيت الثاني بقوله سجية تلك فيهم.

(انظر: الجمع، التفريق، التقسيم).

جَمْعُ المُؤتلفة والمُختلفة epigrammatic enumeration

هو، عند أبي هلال العسكري (٣٩٥ هـ) في كتابه «الصناعتين»، أن يُجمع في كلامٍ قصير أشياءُ كثيرةٌ مختلفةٌ أو متفقة، كقوله تعالى: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ ٱلطُّوفَانَ وَٱلْجَرَادَ وَٱلْقُمَّلَ وَٱلضَّفَادِعَ وَٱلدَّمَ آيَاتٍ مُفَصَّلَاتٍ﴾، وقول امرىء القيس (١٣٠ - ٨٠ ق. هـ):

سماحةَ ذا وبِرَّ ذا وَوَفاءَ ذا
ونائلَ ذا إذا صَحا وإذا سَكِر.

جَمْعُ المُؤنَّثِ السَّالِم feminine sound plural

هو ما دل على أكثر من اثنتين، وأغنى عن المتعاطِفَيْن وختم بالألف والتاء الزائدتين، ويجمع به:

١ - المختوم بتاء التأنيث كعائِشة وعائِشات.

٢ - المختوم بألف التأنيث المَقْصُورة أو المَمْدُودة كسَلْمَى وسَلْمَيات، وأسْماء وأسْماوات.

٣ - الاسم حقيقي التأنيث كزينب وزينبات.

٤ - الاسم المُصَغَّر لمذكر غير عاقل كدُرَيْهِم ودُرَيْهِمات.

٥ - الوصف المذكر لغير العاقل كقصر شامِخ وقُصُور شامِخات.

ويرفع جمع المؤنث السالم بالضمة وينصب ويجر بالكسرة، فتقول: أقبلت المهاجراتُ - وشاهدت المهاجراتِ في المطار - واستمعت إلى حديث المهاجراتِ.

ويلحق به في إعرابه:

(١) اسم الجمع الذي لا واحد له من لفظه وله واحد من معناه كذات وذَوات.

(٢) المفردة التي سميت بلفظ الجمع المؤنث كعَطِيَّات (اسم سيدة أو فتاة).

وقد يُسَمَّى هذا الجمعُ «الجمعَ بالألف والتاء الزائدتين».

الجُمْلَة sentence

هي أقصرُ صورة من الكلام تدل على معنى مستقل بنفسه، وتتكون عند المَناطِقة من مَوْضوع ومَحْمول، فقولك: الشمس طالعة، الشمس موضوع وطالعة محول. ويسمي علماء البلاغة الموضوع مسنداً إليه، والمحمول مسنداً.

والجملة عند اللغويين من العرب قسمان: فعلية، وهي ما بدأت بفعل، ومثالها: بَنَى القاهرةَ، جَوْهَرُ الصِّقِلِّي، واسمية، وهي ما بدأت باسم، ومثالها: السماءُ صافيةٌ. فالأولى تتكون من فِعْل وفاعِل ومتعلقاتها، والثانية من مُبْتَدَأ وخَبَر وما يتصل بها. (للاستزادة من البحث انظر: الدكتور إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة).

والجملة إما تامة وإما غير تامَّة. فالتامةُ هي مجموعة من الكلمات تؤدِّي معنىً كاملاً. وعند اللغويين المُحدَثين هي الوَحدة الكلامية المُكتملة اكتمالاً نَحوياً والمؤلَّفة من كلمة أو مجموعة كلمات يتصلُ بعضُها ببعض اتصالاً نَحوياً، ويمكن أن تعبِّر عن التوكيد أو الاستفهام أو الأمر أو التَمنِّي أو التعجُّب أو مُجرد الإخبار. وإذا كُتبت الجملة بلغة أوربية أو غيرها من اللغات التي تستعملُ الحروفَ اللاتينية كالتركية الآن مثلاً، بدأت عادةً بالحَرْفِ الكبير الذي سُمِّي في مصر وقتاً ما بحَرف التاج، وانتهت برُموز تَرقيمية تَدُلُّ على نِهايتها. وإذا نُطِقَ بها تميّزت بصِيَغٍ مختلفة من النَّبْرِ ومُستَويات الجَهْر أو الهمس والتفخيم أو الترقيق والوَقْف.

والجُملة غيرُ التامة هي مَجموعةٌ من الكلمات لا تؤدِّي معنًى كاملا.

الجُمْلةُ الاسْميّة nominal sentence

(انظر: الجملة).

اَلْجُمْلةُ الفِعْليّة verbal sentence

(انظر: الجملة).

الجَمَم (jamam)

هو، في اصطلاح عُلَماء العَرُوض العربي، خَرْمُ (مَفَاعِلُنْ) حتى يصير (فاعِلُنْ)، ومثاله قول الشاعر:

أنْــتَ خَيرُ مَــنْ رَكِــبَ المطــايــا
وأكــرمُهُــمْ أبــاً وأخــاً وأمّــاً

أنْتَ خَيْ / فاعِلُنْ / اجَمّ.

(انظر: الخَرْم).

جُمْهُورُ القُرّاء reading public

مُصطلَح عام يُطلَق على مجموع الناس الذين يقرأون الكتب والمجلات في مُجتَمعٍ ما، ومع ازدياد جمهور القراء في مائتَي السَّنةِ الأخيرَتَيْن قامت عدة دراسات لبحث ميولهم وأذواقهم، ولا شك أن ازدهار الرواية النثرية مثلاً بأوربا في القرن الثامن عشر كان لانتشار القراءة بين النساء خاصة في الطبقة الوسطى بالمدن الصغيرة والقرى حيث لا يتوفر الكثير من أنواع الترفيه. ويُلاحَظ أيضاً أن الطِّباعة لعبت كذلك دوراً هاماً في اتساع رقعة القارئين بكل أنحاء العالَم. على أن التفاعل بين جمهور القراء والمؤلِّفين من المؤثِّرات الهامة في ظهور تجارة نشر الكُتُب وتنظيم دُور الكتب وقاعات المُطالَعة في أغلب البلاد، وذلك لأن ازدياد تعطُّش القراء إلى مزيد من الكتب قد استلزم ضرورة تنظيم الإنتاج للكتب بوصفها سِلَعاً ثقافية من خلال دُور النشر المختلفة، كما استلزم وضعها في أيدي أكبر عدد مُمكِن من القُراء في دُور الكُتُب العامة بوصفها خدمة اجتماعية عامة.

جَمِيعُ الْحُقُوقِ مَحْفُوظَة
all rights reserved

عِبارة جرت العادة على أن تُطبع في ظهر صفحة العنوان لمؤلَّف ما للتنبيه إلى أن الكِتاب لا يجوز إخراجُه من جديد بأي صورة من الصور، كُليّاً أو جُزئيّاً، إلاّ بإذن المالك لحقوق إخراجه.

اَلْجَمِيل beautiful

١ - صفة تُلحظ في الأشياء وتَبعث في النفس سُروراً ورِضاً (مج ٢).

٢ - تلك الصفة أو مجموعة الصفات في الشيء التي تبعث مَسرَّة واضحة للحواس وخاصة حاسَّة الرؤية، أو تَسحر مَلَكَة العقل أو الخُلُق.

وقد اختلفت الآراء في ماهية هذه الصفات بالنسبة للعمل الفني، فمنها ما يُحتِّم وجود عنصر الحقيقة وإرضاء النفس في آن واحد، ومنها ما يوجب في العمل الفني وجود ما يثير حساسية الشخص إثارة قوية، وعلى هذا الرأي الأخير قد يعتبر القبيح جميلاً ما دام يثير هذه الحساسية.

والجميل يختلف عن الخيِّر في أنه لا يتضمن حُكماً أخلاقياً، وعن النافع في كونه مُجرَّداً عن المصلحة، وعن الجذّاب في أنه لا يثير صِلةً خاصة بين الشيء ومن يُعْجَب به، بل يحتفظ بصفة عامة مُطلَقة.

اَلْجِناس paronomasia; pun

في البديع العربي: تشابُه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى، وهو إما تام إن اتَّفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها (هيئاتها) وترتيبها، وإما غير تامٍّ، إن اختلف اللفظان في واحدٍ من هذه الأربعة. فمِثال التامِّ قولُ أبي العلاء المعري (٤٤٩ هـ):

لَـمْ نَلْـقَ غَيْـرَكَ إنْسـانـاً يُلاذُ بِـهِ
فَلا بَـرِحْـتَ لِعَيْـنِ الدَّهْـرِ إنسـانـا

فمعنى «إنسانا» الأولى «بَشَراً»، ومعنى الثانية «ناظرُ العين». ومِثال غير التام قولُ ابن الفارض (٥٧٧ - ٦٣٢ هـ):

هَلاّ نَهـاكَ نُهـاكَ عَـن لَـوْمِ امْـرِىءٍ
لَـمْ يُلْـفَ غَيْـرَ مُنَعَّـمٍ بِشَقَـاءِ

وهناك نوعان ملحقان بالجناس، وهما:

أ - جناس الاشتقاق، وهو أن يَجْمَعَ اللفظين المتجانسين اشتقاقٌ واحِد كقوله تعالى: «فأَقِمْ وَجْهَكَ للدِّين القَيِّم»، وقول البُحْتُري (٢٨٤ هـ):

يَعْشَى عن المجد الغَبِيُّ ولن ترى
في سُؤْدُدٍ أَرَباً لغير أَريبِ

(فأربا) و(أريب) مشتقان من الأرَب.

(ب) جِناس المُشابَهة بالاشتقاق، وهو أن يَجْمَعَ اللفظين المتجانسين ما يُشْبِه الاشتقاق كما في قوله تعالى: ﴿قال إنّي لِعَمَلِكُمْ مِنَ الْقالِين﴾. فقال وقالين مشتقان من مصدرين، هما القَوْل والقَلْو والمصدران متشابهان في نوع الحروف وإن اختلفا في ترتيبها.

وكقول البحتري (٢٨٤ هـ):

وإذا ما رياحُ جودِك هَبَّتْ
صار قولُ العَذُولِ فيها هَباءَ

فإن هبَّ من الهُبوب، وهباء من الهَبْو أو الهُبوّ، وكلا المتجانسين بمعنى الثَّوَران والارتفاع، ويشتركان في الهاء والباء، فهما متشابهان في الاشتقاق. (انظر: الجناس).

ويسميه ثعلب (٢٩١ هـ) وقدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) الجناسَ المطابِقَ.

ويقابل المصطلحان: اليوناني paronomasia، والإنجليزي pun في البلاغة الغربية الجناسَ والتوريةَ في البلاغة العربية.

(انظر: التورية).

جِناسُ الاشْتِقاق — polyptoton

(انظر: الجناس).

اَلْجِناسُ التَّام — equivoque

(انظر: الجناس).

اَلْجِناسُ اللاَّحِق

هو الذي اختلف فيه المتَجانِسان في أنواع الحروف المتباعدة المَخْرَج (بشرط ألاّ يقع الاختلاف في أكثرَ من حرف) كقوله جل شأنه: ﴿وَيْلٌ لكل هُمَزَةٍ لُمَزَة﴾ إذ مخرجا الهاء واللام مُتَباعِدان.

اَلْجِناسُ الْمُتَشابه — antanaclasis

هو الجناس الذي اتفق فيه المتَجانِسان خَطّاً وكان أحدهما مركباً. ومثاله قول البُسْتِيّ (٤٠٠ هـ):

إذا مَلِكٌ لم يكن ذا هِبَهْ
فَدَعْهُ فدولتُهُ ذاهِبَهْ.

ويلاحظ هنا أن ذا هِبَة الأولى مركبة من لفظي ذا وهبة أما ذاهِبة الثانية فلفظة واحدة من الفعل ذهب.

اَلْجِناسُ الْمُحَرَّف

هو الذي اختلف فيه المتَجانِسان في هَيْئات الحروف (أي حركاتها)، كقول أبي العَلاء المعري (٤٤٩ هـ):

والْحُسْنُ يظهر في بَيْتَيْنِ رَوْنَقُهُ
بيتٌ من الشِّعْرِ أو بيتٌ من الشَّعَرِ

الْجِناسُ الْمُذَيَّل

هو الذي اختلف فيه المتجانسان بأكثر من حرف في آخره كقول الخَنْساء:

إن البكاءَ هو الشفا
ءُ من الجَوَى بين الجَوانِح

وهو نوع من الجناس الناقص (انظر الجناس الناقص).

اَلْجِناسُ الْمُرَدَّد (انظر: الجِناس المُزْدَوِج).

اَلْجِناسُ الْمُرَكَّب — equivocal rhyme

في علم البديع العربي: أن يَكُونَ أحدُ اللفظين المتماثِلين في الصوت مُرَكَّباً من كلمتين فأكثر. وهو إما متشابه إن اتفق اللفظان في الخط والصوت، وإما مفروق إن كانا متَّحدين في الصوت مختلفين في الخط. مثال المتماثل قول أبي الفتح البستي (٤٠٠ هـ):

إذا مَلِكٌ لم يَكُنْ «ذا هِبَهْ»
فَدَعْهُ فدولتُهُ «ذاهِبَهْ».

ومثال المفروق قوله أيضاً:

كُلُّكُمْ قَدْ أَخَذَ الجَا
مَ ولا «جَامَ لَنَا»
مَا الذي ضَرَّ مُدِيرَ الجَا
مِ لَو «جَامَلَنَا».

اَلْجِناسُ الْمُزْدَوِج

هو أن يَلِيَ أحدُ المتَجانِسَيْنِ الآخَرَ كقوله جل شأنه: «وجِئْتُكَ من سَبَأٍ بنبأٍ يَقِين»، وقولهم: من طلب وَجَدَ وَجَد، ويسمى الجناس المكرَّر أو المرَدَّد.

اَلْجِناسُ الْمُسْتَوْفَى

هو الجناس التام الذي اختلف فيه نوعا المتجانسين (كأن يكونا اسماً وفعلاً) ومثاله: قول أبي تمام (٢٣١ هـ):

ما مات من كرم الزمان فإنه
يَحْيَا لدى يَحْيَى بن عبدالله.

(انظر: الجناس).

جِنَاسُ الْمُشَابَهَةِ بالاِشْتِقَاق

(انظر: الجناس).

الجناس المضارع

هو الذي اختلف فيه المتجانسان في أنواع الحروف المتقاربة المخرج (على ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف) كقوله تعالى: ﴿وهم يَنْهَون عنه وينأون عنه﴾.

الجناس المضاف

هو أن يتفق اللفظان في المعنى، ثم يضاف كل منهما الى شيء يختلف عما يضاف إليه الآخر، كقول البحتري (٢٨٤ هـ):

أيا قمر التحام أمنت ظلما
علَّى تطاولَ الليل التحام

فكل من لفظي التام بمعنى واحد إلا أن التام الأولى مقترنة بالقمر، والثانية بالليل.

الجنَاس المُطابق (انظر: الجناس).

الجناس المطرّف (انظر الجناس الناقص).

اَلْجِناسُ الْمَفْرُوق identical rhyme

ويعني في البلاغة العربية اختلاف المتجانسين، في الجناس المركب، خطأ مع اتحادهما في الصوت، كقول أبي الفتح البُسْتِيّ (٤٠٠ هـ):

كُلُّكُمْ قد أخذ الجا
مَ ولا جامَ لَنَا
ما الذي ضرَّ مديرَ الجا
مِ لو جامَلَنَا

وهو أقرب مصطلَح للمعنى المقصود في الآداب الغربية.

(أنظر: الجناس المركب).

اَلْجِناسُ الْمَقْلُوبُ الْمُجَنَّح

هو تجنيس القلب إذا وقع أحد المتَجانِسَيْن في أول البيت والثاني في آخره، كقول ابن نَباتة المصري (٧٦٨ هـ):

ساقٍ يُريني قلبُه قسوةً
وكل ساقٍ قلبُه قاسِ

(راجع: تَجْنِيس القَلْب).

اَلْجِناسُ الْمُكَرَّر (انظر: الجِناس المزْدَوِج).

اَلْجِناسُ الْمُماثِل

هو الجناس التام الذي يكون فيه المتَجانِسان من نوع واحد (كأن يكونا اسمين أو فعلين)، ومثاله: قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ ما لَبِثُوا غَيْرَ ساعةٍ﴾. (انظر: الجناس).

اَلْجِناسُ النَّاقِص

هو الذي اختلف فيه المتَجانسان في أعداد الحروف، إما بزيادة حرف في أول أحدهما كقوله تعالى: ﴿وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بالسَّاق إلى ربك يومئذ المَساق﴾، أو في وسطه كقولك (جَدِّي جَهْدِي)، أو في آخره (ويسمى مُطَرَّفاً) كقول أبي تمام (٢٣١ هـ):

يعدون من أيدٍ عواصٍ عواصِمِ
تصول بأسياف قواضٍ قواضبِ
وإما بأكثر من حرف في آخره (ويسمى مُذَيَّلاً) كقول الخَنْساء (٥٤ هـ؟):
إن البكـــاءَ هـــو الشفـــا
ءُ مـــن الجَوَى بين الجَوانِـــحْ.

اَلْجِنْسُ الأَدَبي genre

هو أحَدُ القوالِب التي تُصَبُّ فيها الآثار الأدبية. فالمسرحية مثلاً جنس أدبي، وكذا القصة: وهكذا... ومن عهد النهضة بأوربا حتى أواخر القرن الثامن عشر كان الاعتقاد شائعاً بأن كل جنس يتميز تميزاً واضحاً عن غيره من الأجناس الأدبية، كما أنه يخضع لقواعد خاصة به لا بُدَّ للأديب أن يتقيَّد بها. وكثيراً ما كانت المقالات النقدية في ذلك الوقت تتناول المُوَازَنة بين جنس وآخَر أو شرحاً للقواعد التي تَحكمُه. وفي أواخر القرن التاسع عشر طبق الناقد الفرنسي برونتيير Ferdinand Brunetière نظرية التطور على الأجناس الأدبية، غير أن هذا الاتجاه الحديث يرمي إلى عدم التمسُّك بهذه التفرقة الشكلية لفنون الأدب، كما يدعو إلى الاهتمام بتمييز أغراض الأدب في أجناسه المختلفة.

اَلْجَهامة cacophonous words

وهي الكلمات الثقيلة في السمع، كلفظ «البُعاق» للسحابة المُمْطِرة بدلا من «المُزْنة» و«الدِّيمة». (انظر: عيوب الشعر).

اَلْجَهْر raising the voice

هو، في عِلْمِ التَّجْويد، رفعُ الصوت رَفْعاً قوياً.

جَوَابُ الشَّرط apodosis

الجزء الذي يتم به الكلام في الجملة الشرطية. مثال ذلك قولُه تعالَى: ﴿يا مَعْشَرَ الجنِّ والإنْس إن اسْتَطعْتُم أن تَنْفُذوا من أقطار السَّمَوات والأَرْض فانْفُذوا لا تَنْفُذونَ إلاّ بسُلطان﴾ (الرحمن ٣٣).
فجملة «فانفذوا» جواب «إن استطعتم».

جُورْجِيّ Georgian

صِفَة تطلق على عصر الأدب الإنجليزي الذي يقع بين سِنِي ١٩١٢ و١٩٢٢، أي في أوائل حكم الملك جورج الخامس George V. وكان الأديب الذواقة إدوارد مارش Edward Marsh قد أصدر خمس مجموعات من الشِّعر المختار للشُّعراء المُعاصِرين له في الفترة المذكورة، وأطلقَ على هذا الشعر اسم «الشِّعر الجورجي» Georgian Poetry وقد كان أسلوبه قريباً جدًّا من أُسلوب الشِّعر في أواخر القرن التاسع عشر من غير مُحاوَلة للابتكار أو التحرُّر مِن قواعد الوزن والقافية، كما كانت موضوعاته متعلقة بالطبيعة في مظهرها الهادىء الوديع. وقد سبق الشِّعر الجورجي عصر المجدِّدين في الشعر الإنجليزي، وهم ييتس Yeats واليوت Eliot وباوند Pound.

اَلْجَوْقة chorus

١ - في المسرحية اليزنانية: مجموعة من الممثلين يُعلِّقون - راقصين أو مُنْشِدين - على أحداث المسرحية، وأحياناً يشتركون فيها.

ب - في المسرحية الإليصاباتية: شخصية في المسرحية أو الرواية وظيفتها تقديم المسرحية والتعليق عليها في الخاتمة.

اَلجوّ atmosphere

نوع التأثير النفسي العامّ الذي يتركه العمل الأدبي. ويتبلور في عرض ظروف القصة وزمانها عرضاً شَيِّقاً أو وصْف بيئة الأحداث وصفاً مؤثراً. فالجو على هذا من صنع أسلوب الكتابة.

اَلْجَوُّ الْعامّ، رُوحُ الأُسْلُوب tone; mood

الاتجاه العام للأثر الأدبي الذي يُشْعَر به دون أن يُعَبَّر عنه صراحةً، فهو بمثابة الجو أو المَيْل العام الناتج عن تناول المؤلِّف للعناصر المختلفة التي يتكون منها مؤلَّفه من مَجازات إلى إيقاع إلى اختيارٍ للكلمات إلى إيجاز أو مُساواة أو إطناب. وقد يُخلط بينه أحياناً

وبين الأُسلوب إلا أنه يتميز عن الأُسلوب بأنه ذلك التأثير الذي يقع في نفس القارىء أو المستمع نتيجة الالتزام بأسلوب معيَّن، فلا وجـود لـه إذن مـن غير قارىء أو مستمع في حين أن الأسلوب لا يتطلب سوى الكاتب نفسه. ويرجع أصل المُصطلَـح إلى الموسيقـى حيث يوجد فيها اللون النغمي أو النغْمة.

باب الحاء

اَلْحادِثُ الْمُفاجِىء coup de théâtre

تغير مُفاجِىء ومُثير في أحداث الرواية المسرحية بحيثُ تؤدِّي إلى خاتمة غير مُتوقَّعة. وذلك مثل قَتْل وحيد في مسرحية «حلاوة زمان» للدكتور رشاد رشدي.

اَلْحاسّة sense

قوة طبيعية لها اتصال بأجهزة جسمية، بها يُدرك الإنسان والحيوان ما يطرأ على جسمه من التغيُّرات. والحواسُّ خَمْسٌ في العُرْف العامّ، وهي: البَصَر والسَّمْع والشَّمّ والذوق واللمس، وتسمى الحواس الظاهرة.

اَلْحاشِية scholium

تهميشة أو تعليقة على مَتْن كِتاب قديم وخاصة في الأدب أو قواعد اللغة.

أو إشارة إلى مرجع، أو تفسير غامض لفظاً، أو أي تعليق يوضع أسفل الصفحة المطبوعة footnote .

حاضِريّ، راهِنّي، جارٍ topical

صِفة تُطْلَق على كل ما يتصل بالأحداث الحاضرة أو الجارية، كما تُطْلَق على الآثار الرِّوائية التي تُعالج موضوعاً يَشْغَل الأذهان في الوقت الرَّاهِن كالأحداث في جنوب شرق آسيا وفي الشرق الأوسط.

اَلْحال accusative of condition

هو، وصف فَضْلة منصوب، يذكر لبيان هَيْئة الفاعِل أو الْمَفْعُول عند وقوع الحدث. والوصف هنا قد يكون اسم فاعل، أو اسم مفعول، أو صفة مُشَبَّهة، أو إحدى صِيَغ المُبالَغة، أو اسم تَفْضِيل. والحال فضلة أي يمكن الاستغناء عنه وتم الجملة بدونه، وهو يذكر لبيان هيئة الفاعل مثل دخلتُ الامتحان مُذاكِراً دُرُوسِي، أو لبيان هيئة المفعول مثل كتب التلميذ السطرَ مُسْتَقِيماً.

ومع أن الحال نَكِرة فإن الأصل في صاحبها أن يكون مَعْرِفة كما ترى في المثالين المتقدمين (تاء الفاعل في دخلت ضمير، وهو معرفة، والسطر مُحَلَّى بأل وهو أيضاً من المَعارِف). فإذا جاءت الحال معرفة أُوِّلَتْ بنكرة عند جمهور النحويين كقول لَبِيد (٤١ هجرية):

فأرسلها العِراكَ ولم يُذِدْها
ولم يُشْفِق على نَغَص الدِّخالِ

فالعراك حال معرفة أُوِّلَتْ بنكرة من معناها أي مُعْتَرِكَةً. وذاد الدابةَ: ساقها وأذادها: ساعدها على الذياد (الدفاع). والدخال: في الورْدْ: أن يُدْخِل بعيراً قد شرب بين بَعِيرَيْن ناهِلَيْنِ (يشربان الشُّرْبَ الأول).

وقد يكون صاحب الحال نكرة إذا تقدمت عليه الحال كقول كُثَيِّر عَزَّة (١٠٥ هجرية):

لميةَ موحِشاً طَلَلُ
يلوحُ كأنه خِلَلُ

والخِلَل: جمع خِلّة وهي «جراب» من جلد منقوش.

وقد تكون الحال مفردة، أو جملة خبرية (اسمية أو فعلية) أو شبه جملة (ظرف أو جار ومجرور). فالمفردة كالأمثلة المتقدمة، والجملة الاسمية مثل: عاد الفائز في المباراة وهو يَبْتَسِم، والفعلية مثل: عاد الفائز في المباراة يبتسم، وشبه الجملة مثل: تُشَقْشِقُ الطيورُ فوق الأشجار، وشاهدت العرض العسكري في المَيْدان. والحال فَضْلَة، والفَضْلة، في النحو العربي، ما يمكن الاستغناء عنه، كالمفعول المطلق، والمفعول لأجله، والمفعول معه، فإذا قلت مثلا قرأت القصيدة مشروحةً يمكنك أن تستغنيَ عن مشروحة، وتكون الجملة بعد حذفها تامّة.

اَلْحالُ الدّالّة (انظر: وجوه البيان).

اَلْحُبُّ الرَّفيع، هَوَى الْفُتُوّة courtly love

مجموعة قواعد تَواضَع الناس عليها في أواخر العصور الوسطى بأوربا خاصة بما ينبغي أن يُتَّبَعَ من سُلوك في مُغازَلة الفُرْسان أو الشعراء لكرائم السيدات. ويَقْرُبُ من هذا «الهَوَى العُذْرِيّ» عند العرب.

الْحُبْكة intrigue

تَسلسُل الحوادث الذي يؤدِّي إلى نتيجة في القصة، ويكون ذلك إما مترتِّباً على الصِّراع الوجدانيّ بين الشخصيات أو تأثير الأحداث الخارجة عن إرادتها.

أو هي الهيكل القصصي للقصيدة أو المسرحية fable.

وينص أرسطو في كتابه «فن الشعر» على أن الحَبْكة plot هي قَلْب التراجيديا، فقد ذكر الحبكة في الفصل السادس من كِتابه بقوله: «فالقصة (أي الحَبْكة) إذَنْ هي نَوَاة التراجيديا، والتي تَنْزِل منها مَنْزِلَة الروح، وتليها الأخلاق» (ترجمة الدكتور شكري محمد عياد). ثم يبدأ أرسطو فصله السابع قائلاً: «فلنبحث كيف ينبغي أن يكون نظم الأعمال (أي الحبكة)، إذ كان ذلك أول شيء وأعظم شيء في التراجيديا. وقد سبق لنا القول إن التراجيديا هي مُحاكاة فِعْل كامل تام له عِظَمٌ ما، فقد يكون شيءٌ تام ليس بعظيم. والتام أو الكل هو ما له مبدأ وَوَسَط ونهاية» (ترجمة الدكتور شكري محمد عياد). ويُلاحَظ أن أرسطو قد ناقش موضوع الحبكة بالتفصيل من الفصل السابع حتى الفصل السادس عشر في كتابه «فن الشعر». فَوَحْدة الحَبْكة في نظره نتيجة لعَلاقة الضرورة والسببية بين أحداث المسرحية، ولا تعتبر وَحْدة الشخصية الأساس في الترابط. وقد ورث نقاد الأدب في عصر النهضة بإيطاليا وفي القرن السابع عشر بفرنسا نظرية أرسطو في ضرورة الحَبْكة، وقد أدت هذه النظرية إلى فكرة الوَحَدات الثلاث التي شاعت في كتابة المسرحيات منذ القرن السابع عشر، كما يمكن اعتبار نشأة الرواية النثرية بأوربا راجعة إلى تطبيق فكرة الحَبْكة على القَصَص النثري. وفي الوقت الحاضر نجد الرواية والمسرحية تتراوحان بين التزام الحبكة وعدم التزامها لأغراض جَمالية.

الحُجّة authority

(أ) ١ - كل من يصبح مصدراً يُعوَّل عليه في رأي أو علم معين، مثل حجة الإسلام الغزالي.

٢ - كون الشيء مرجعاً أو دليلاً أو قاعدة يُستَند إليها لما فيه من جَدارة مُعترَف بها.

(ب) argument «ما يراد به إثباتُ أمرٍ أو نقضُه» (مج ٥).

اَلْحُداء song of the camel driver

هو غِناء شَعْبِيّ كان الجاهليون يَحْدُونَ به في أسفارهم وراء إبلهم، ويُؤْثِرُون له الرَّجَز. (انظر: الرجز).

الحَدَث happening

نوع من التمثيل المسرحي شاع في الولايات المتحدة الأمريكية منذ سنة ١٩٥٨ ميلادياً يُعتمد فيه على

التفاعل بين جمهور المسرح والممثلين فوق خشبته . ومن سمات هذا النوع، السماح بالارتجال والحوار بين الجمهور والممثلين، واللجوء إلى وسائل آلية لخلق جو فني معين، ومنها الأجهزة الإلكترونية والسينما ونشر العطور وما إلى ذلك . وأقرب مثال لذلك في المسرح العربي الحديث: « الملوك يدخلون القرية » (اقتباس أنيس منصور) .

اَلحَدَثُ الحاسِم catastrophe

هو الحدث الحاسم الذي يؤدي إلى حَلّ العُقْدة في المسرحية عامة .

الحَدَث المُثِير sensation

ذلك الحدث الذي يبعث في النفس شعوراً قوياً أو إقبالا شديداً . وقد يطلق هذا المصطلح في لغة الأدب على الأثر الأدبي الذي يصادف نجاحاً كبيراً .

حَدُّ القَوْل ، اَللّغة الخاصّة parlance

أُسلوب في الكلام يختص به شخص أو طبقة من الناس كلغة المحامين مثلاً ، والألفاظ والأساليب التي اختصّت بها القبائل العربية المختلفة .

حُدُودُ الشِّعْر limits of metre

هي الحدودُ التي لا يَنْبَغِي أن تَتَجاوزَها الأوزانُ الشعريةُ وإن كان بعضُها لا يخلو من العَيْب والاضْطِراب ومُخالفَة المعْتاد ، وهي خمسة : المتْكاوِس، والمتَراكِب، والمتَدارِك، والمتَواتِر، والمتَرادِف .
(راجعها في مواضعها).

الحديث tradition

هو القول المأثور عن الأنبياء والرُّسُل، وقد اختص به القولُ الذي أُثِر عن محمد ﷺ ، وأصبح الحديث عِلْماً من العلوم الدينية التي تُدرِّسها المعاهِد الإسلامية وأقسام الاستشراق في الجامعات الأجنبية .

اَلحَدِيثُ الجانِبيّ aside

حديث يلقيه أحد الممثلين على المسرح بصوت منخفض متجهاً به إلى الجمهور ومفترضاً أن حديثه لا يصل إلى آذان غيره من الممثلين . وعادة يكون بقصْد الإضحاك .

اَلحَدِيثُ الفَرْدِيُّ المَسْرَحِيّ ، اَلمُونُولُوج المَسْرَحِي dramatic monologue

أثر أدبي، عادةً من الشعر، تكشف فيه شخصية ما عن حقيقة طبيعتها والموقف المسرحي الذي تجد نفسها فيه . فهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصية ما، أو أثر أدبي مُركَّز على حادِثة واحدة تقدمه شخصية خيالية أو حقيقية في حديث من جانب واحد يوجه للقارىء أو لشخصية أخرى أو لجماعة من الناس . وللشاعر الإنجليزي روبرت براوننج Robert Browning يرجع الفضل في تنمية هذا النوع الأدبي الذي هو بمثابة خُطْبَة مسرحية من غير وجود مسرح، بل يمكن القول بأن المسرح هو وجدان القارىء ومخيلته .

الحَدِيثُ المُنْفَرِد (انظر: « المونولوج ») .

اَلحَدِيثُ النَّبَوِيّ Prophetic Tradition

هو كل ما أثر عن النبي ﷺ من قول أو فعل أو تقرير . والحديث مكمل للقرآن ومُفَصِّل لمجْمَلِه، فالقرآن يأمر بالصلاة مجملةً، والحديث يبين أوقاتَها وكيفياتها . ويسمى السُّنَّة .

اَلحَذَذ (hadhadh)

معناه في العَرُوض العربي، عِلّةٌ مُؤَدّاها حذفُ الوَتد المَجْمُوع من آخر التَّفْعِيلة، فتصير به (مُتَفاعِلُنْ) (مُتَفَا) وتُنْقَل إلى (فَعِلُنْ)، بعد أن حذف منها (الوَتدُ المَجْمُوعُ)، فإذا دخلها الإضْمار أصبحت (مُتْفَا)، وتنقل إلى (فَعْلُنْ) . ومثاله قول زُهَيْر بن أبي سُلْمَى (جاهلي):

لِمَنِ الدِّيَارُ بِقُنَّةِ الْحِجْرِ
أَقْوَيْنَ مِنْ حِجَجٍ ومن دَهْرِ

وتقطيعه

لِمَن دْدِيا - رُبِقُنْنَةِ الْـ - حِجْرِي

مُتَفاعِلُنْ ـ مُتَفاعِلُنْ ـ فَعْلُنْ
سالِم ـ سالِم ـ أَحَذّ
(انظر: الوتد المجموع، والإضمار).

الحَذْف elision

١ ـ في العَروض العربي، الحذف عِلّةٌ مُقْتَضاها حذفُ السَّبَبِ الخَفيف، فتصير (فَعُولُنْ) فَعُو، وتنقل إلى (فَعَلْ)، ومثاله: بيت الشاعر:

وأَرْوِي مِـنَ الشِّعْـرِ شِعْـراً عَـوِيصـاً
يُنَسِّـي الرُّواةَ الذي قَـدْ رَوَوْا

فالتَّفْعِيلة الأخيرة: (رَوَوْ) وزنها (فَعَلْ).

وهذه العلة تجري مَجْرَى الزِّحاف في المُتَقارِب بمعنى أنها غيرُ لازِمة في جميع أبيات القصيدة.

ب ـ حذف مقطع غير منبور في الشعر الإنجليزي ليتمشى مع وزن البيت.

(انظر: العِلَل والزحافات، والسَّبَب الخفيف، والمُتَقارب).

اَلْحَذْفُ الْوَسَطِيّ synaloepha

هو حذف حرف أو أكثر من وسط الكلمة. ويُشْبه هذا ما يسمَّى بـ «الخَبْن والطَّيّ والخَبْل والقَبْض» في العَرُوض العربي، إذ الخبن حذف الثاني الساكن من التفعيلة، والطي حذف الرابع الساكن فيها، والخبل وهو مجموع الخبن والطي. والقبض وهو حذف الخامس الساكن إن كان في وسط الكلمة، مِثال ذلك مفاعيلن ومفاعلن.

(انظر: الخَبْن، الطَّيّ، الخَبْل، القَبْض في ترتيبها).

اَلْحَذْو antepenult (hadhw)

هو، في العَرُوض العربي، حركةُ ما قبل الرِّدف كفتحة صاد (أصَابَا) في قول جَرِير (١١٠ أو ١١٤ هـ).

أَقِلّي اللومَ عاذِلُ والعِتابَا
وقُولي إنْ أَصَبْتُ لقد أصابَا

(انظر: الردف).

حَرْدُ الْمَتْن colophon

عِبارة في آخر الكتاب المطبوع أو المخطوط تتضمَّن عادةً حقائق عن تاريخ كتابته ومكانها الخ...

اَلْحُرِّيّة freedom

للحرية معنى أصلي تفرعت منه ثلاثة معان مختلفة، فمعناها الأصلي هي حالة من يستطيع أن يفعل ما يشاء بمحض إرادته لا كما يشاؤه الغير. ثم اتجه هذا المعنى في الاتجاهات الآتية:

أولاً ـ بصفة عامة: حالة الكائن أو الشيء الذي لا يخضع لأي ضغط خارجي، ويعمل حسب إرادته أو قوانين طبيعته، فالشيء الذي يسقط إلى الأرض حُرّ لأنه يخضع لقوانين طبيعته، وهي التمشي مع قانون الجاذبية، والنبات الذي ينبت فينمو ويزدهر ثم يذبل حر في كل هذا، لأنه يعمل حَسَبَ قوانين طبيعته.

ثانياً ـ وهذا المعنى خاص بالسياسة والاجتماع ـ الحرية ذات وجهين:

أحدهما حق الإنسان في كل ما هو مشروع قانوناً، ورفض ما لَمْ يُنَصَّ عليه في القانون، فالحريات السياسية مثلاً هي الحقوق التي تعترف بها الدولة للفرد لِتَحُدَّ بها سلطة الحكومة. وذلك مثل حرية الاعتقاد، وحرية تقرير المصير، وحرية الاجتماع، وحرية مزاولة هذه الحقوق بوساطة نواب منتخبين انتخاباً حراً، وهذه هي الحرية كما عرَّفها الفيلسوف الإنجليزي جون ستيوارت مل John Stuart Mill.

وثاني الوجهين: وهو الذي صدر في «إعلان حقوق الإنسان» Déclaration des droits de l'homme في فرنسا سنة ١٧٨٩ ـ هو: أن الحرية تتلخص في حالة الفرد الذي يخول له أن يفعل كل ما لا يضر بمصلحة الغير. أو هي كما وصفها ڤولتير Voltaire بعبارة أُخرى: «حالة من لا يخضع لشيء سوى القانون». وهي بهذا المعنى تتعارض من جهة مع الظلم والاستبداد وتتناقض من جهة أخرى مع الإباحيّة.

ثالثاً ـ وهذا معناها في علْمَي النَّفْس والأخلاق ـ الحرية: حالة من لا يحكمه اللاشعور أو الدوافع النفسية أو الجنون أو عدم الشعور بالمسئولية القانونية أو الأخلاقية، فهي: حالة الإنسان الواعي الذي يفعل الخير أو الشر وهو يعلم ما يريد أن يفعل ولماذا يريد ذلك، مع وجود أسبابٍ انتهى إليها تفكيره. وهذه هي الحرية التي كان يقصد إليها ليبنتز Leibniz، مستنداً في ذلك إلى آراء الرواقيين، وسپينوزا Spinoza حينما قال: «إن الله وَحْدَهُ هو الحر حريةً كاملة، أما النفوس المخلوقة فلا تتمتع من الحرية إلا بمقدار ما تسمو وتتغلب على وجْداناتها». ويكمل هذا المعنى أن الإنسان مستعد بفطرته للعمل قادر عليه ومختار فيه، إن شاء زاوله وإن لَمْ يَشأْ كَفَّ عنه. وهذه هي الحرية التي تتعارض مع جميع النظريات الجبرية.

اَلْحَرْف character

وهو رمز مخطوط أو مطبوع يقوم مَقَام صَوْت أو مَقْطع أو معنى كالحروف الأَبْجدية في لُغةٍ ما أو الرموز الهيروغليفية.

حَرْفِيّ literal

صِفة تُطلق على كلام منقول من كلام آخر بحذافيره نقلاً أميناً، أو ترجة لا تَصَرُّفَ فيها.

اَلْحَرَكة، اَلشَّكْلة diacritic vowel

علامة تُستعمل في الكتابة أو الطباعة لتبيِّن ضغطاً أو قيمة صوتية مُعيَّنة.

اَلْحَرَكةُ الدَّوَّامِيّة vorticism

حركة أدبية إنجليزية لم تَدُمْ طويلاً نُسِبت إلى الكاتب والمصور الإنجليزي وندم لويس D.B. Wyndham Lewis (١٨٨٤ ـ ١٩٥٧)، وهدفها مُعارَضة النَّزعة الطبيعية، والنزعة الانطباعية، والنزعة المستقبَلية على حدٍّ سواء، وكان من أهم دُعاتها الشاعر الأمريكي إزرا باوند Ezra Pound (١٨٨٥ ـ ١٩٧٢) الذي نشر بَيانَين للحركة الدوامية في مجلة لم تَظهر إلا مرتين في سنة ١٩١٤، وسنة ١٩١٥، واسمها «الانفجار، مجلة الدوامة الإنجليزية الكبرى» Blast, Review of the Great English Vortex، ذكر فيها أن الشعر في جوهره يتألف من صور وأن هذه الصور بمثابة دوامات دوارة تندفع إليها الأفكار وتنطلق منها، فيمكن اعتبار هذه الحركة قريبة الشبه من حركة إنجليزية أخرى مُعاصِرة لها واشترك فيها باوند أيضاً، وهي الحركة التصويرية، والغرض من كل هذه التجارب تطوير أُسلوب الشِّعر الإنجليزي من حالته العاطفية الغنائية السائدة في أوائل القرن العشرين إلى لون جديد من الدقة والإيجاز البليغ. ولا شَكَّ أن النزعة الدوامية برغم قِصَر عمرها قد خلفت آثاراً واضحة جداً في الحركة الشعرية الإنجليزية بعد الحرب العالمية الأولى وخاصة في بعث الهجاء الشعري من جديد منذ عهد إليوت T.S. Eliot (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) إلى عهد أودن W.H. Auden (١٩٠٧ ـ ١٩٧٣).

حَرَكةُ الْعاصِفة وَالْقَهْر storm

حركة أدبية في ألمانيا ازدهَرَت بين ١٧٦٠ و١٧٨٥. وهي حركة ثورة للشباب من الطبقة المتوسطة المثقفة ضد ما سمَّوه بأصنام القرن الثامن عشر قاصدين بذلك أصحاب حركة تغليب العقل على العاطفة، وما سمي بعصر التنوير Aufklärung عامة. وقد اعتبرت هذه الحركة جان جاك روسو رائداً لها، إذ كانوا مِثْلَه يرون أن الطبيعة خَيْر من الحضارة. وأن العاطفة خَيْر من العقل، وكان من أهم رُوَّاد هذه النَّزعة في ألمانيا جوته في شبابه أي قبل ١٧٧٥ حينما سافر إلى فايمار. وكذا شيلر Friedrich von Schiller (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) في شبابه عندما كتب مسرحيته «قُطَّاع الطُّرُق» Die Räuber (١٧٨١).

ومن مبادىء هذه الرفقة الثورية رَفْضُ كل قهر، وتمجيد الفردية، وانصرافهم عن قواعد الالتزام بالأخلاق المعتادة. وهم يعلقون أهمية كبرى على التلقائية والارتجال في الشعر والانتقال المفاجيء من

الحماسة المُفرِطة إلى الإسراف في الحزن إلى التصوُّف إلى التحرُّر من كل أغلال الإيمان، ثم إلى العودة إلى الإيمان من جديد. وقد اعتبروا الشعر ظاهرة بُدائية أصيلة لروح الشعوب، الأمر الذي جعلهم يهتمون اهتماماً خاصاً بالقصص الشعبي وبهوميروس وبقصَص التوراة. وهم لا يعترفون بأية قاعدة سوى قاعدة الخَيَال المُبْدِع. وقد ظهر أغلب الآثار الأدبية لهذه الجماعة في شكل مسرحي متأثِّرة بروح شكسبير ومعبِّر عن أفكار وانفعالات قريبة من تلك التي أشعلت الثورة الفرنسية في فرنسا، فنجد جوته مثلاً يُطالِب بالحرية الفردية داخل المُجتمَع في مسرحيته « جيتز فون بيرليشنجن » Götz von Berlichingen (١٧٧١)، كما نجد شيلر يُطالِب بالحرية السياسية في ثُلاثيته الشهيرة « ڤلنشتين » Wallenstein (١٧٩٩). وفي الشعر تغلَّبت الصيغة القَصَصية الغنائية المُستوحاة من « أناشيد الشعب » Volkslieder في القرون الوسطى التي تحولت على أيديهم الى ما سمَّوه بـ « قِصَص شعرية فنية » Kunstballaden وأشهر مِثال لهذه النَّزعة في الرِّواية « آلام ڤرتر » Die Leiden des jungen Werthers (١٧٧٤).

اَلحَرُورِيّة (Harūriyya)

هم فريق كبير من الخوارج عَلَى « عَلِيّ » رضي الله عنه يوم التَّحكيم بينه وبين معاوية نزلوا في حَرُوراء بالقرب من الكوفة، ولذلك سُمُّوا بالحرورية.

حروف الهجاء (انظر: الألفباء).

اَلْحِسُّ الْمُتَزامِن، تَبادُلُ الْحَواسّ
synaesthesia

تعبير يدل على المُدْرَك الحِسّي أو يَصِف المدرك الحِسِّي الخاص بحاسَّة مُعيَّنة بلغة حاسَّةٍ أُخرى مِثل إدراك الصوت أو وصفه بكونه مُخْمَلِيّاً أو دافئاً أو ثقيلاً أو حُلْواً، وكأن يُوْصَف دَوِيُّ النفير بأنه قِرْمِزيّ.

وقد ظهر هذا المُصطلَح عام ١٨٩١ في « قاموس القرن » Century Dictionary ولكن يبدو أن أول من استعمله في المعنى المُشار إليه هنا جول مييه Jules Millet في رسالة عن « السَّمْع المُلَوَّن » Audition colorée (جامعة مونبلييه سنة ١٨٩٢). ويرجع الفضل في انتشار تداوله إلى قصيدتين من نَمَط السونتو (قصيدة من ١٤ بيتاً)، وهما « المُطابَقات » Correspondances لبودلير Charles Baudelaire و« الحروف الصائتة » Voyelles لأرتور رامبو Arthur Rimbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١) (مخطوطة سنة ١٨٧١)، وإلى رواية ويسمانس Joris-Karl Huysmans « عكس الاتجاه » A Rebours (١٨٨٤). ومع ذلك فقد سبق استعماله بكثرة في الشعر الرومانسي في كلٍّ من ألمانيا وانجلترا، كما أنه تردد أيضاً في أقدم النصوص الأدبية الغربية مِثْل الإلياذة، النشيد الثالث، البيت ١٥٢، الذي يصف صوت التروادبين المسنين بأنه مثل صوت زيز الحصاد (حشرات الغيط) الشبيه بالسوس. ثم البيت ٢٢٢ من النشيد الثالث من الإلياذة الذي يذكر أن كلمات أوديسيوس تنزل على سامعيه وكأنها تَساقُط الثلوج في الشتاء. وفي البيت ١٨٧ من النشيد الثاني عشر من الأوديسة يوصَف صوت عرائس البحر بأنه صوت من عسل (معسول).

وجاء في « الفرس » لأسخيلوس Aeschylus سطر ٣٩٥ : « أَشْعَلَ صوت البوق النيران في الشواطىء كلها ». ويكتب هوراس Horatius في قصائده (الأود ١ - ٢٤، البيتان ٣ و٤) عن الصوت السائل (المُنْساب). ورسالة بولس إلى العِبْرانِيّين ٥/٦ وسِفْر الرؤيا ١ - ١٢ يشيران إلى « تَذوُّق » كلمة الله و« رؤية » صوت. كما ذكر جون دن John Donne (١٥٧١؟ - ١٦٣١) « العِطْر الصارخ »، وكراشو Richard Crashaw (١٦١٢؟ - ١٦٤٩) الصخَب المتلألىء!

ويصف شيللي عِطْر زهرة الياقوتية بأنه موسيقي، ويقول هين H. Heine (١٧٩٧ - ١٨٥٦) «عذب كضوء القمر ورقيق مثل رائحة الوردة» - وقيل إن السكون عَطِر (رامبو A. Rimbaud) وأسود (پنداروس Pindar) ومُظْلم (ماكفرسون Macpherson) في «أوسيان» Ossian، وأخضر (كاردوتشي Carducci) وفضي (ويلد Oscar Wilde) وأزرق (داننتزيو D'Annunzio)، وقشعريرة (ايديث سيتويل Edith Sitwell) ومياه خضراء (لوي أراجون Louis Aragon). ويصف ميلوش Miloz رائحة السكون بأنها عنيفة للغاية، أما سارتر Sartre، فيقول عنها إنها مِثْل البنفسَج، كما يكتب ديلن توماس Dylan Thomas عن ضوء الصوت وصوت الضوء. أما كبلنج Rudyard Kipling فإنه يرى الفجر يطلع وكأنه الرعد. ويَصِف لوركا F.G. Lorca الهواء بأنه أخضر، وتقول ماري ويب Mary Webb عن صوت الكروان إنه صوت ثلجي.

والحِسُّ المُتزامِن استُخدِم في أغراض كثيرة، لكن يبدو أن المحاوَلات التي بُذِلَت من أجل إثبات أنه في حد ذاته عَلامَة على مرض أو انحلال أو تدهور إنما نبعت في غالبيتها إما من تحيُّز لحُكْم حدّيٍّ مُسبَّق أو من جهل، لأن الحس المتزامن كثيراً ما يتردد في لغة التخاطب وفي الأدب عند الشعوب المتحضرة. ومن الواضح أن له دوره كتعبير مَجازي عالمي عن الحواس (الأستاذ الفريد انجستروم. ترجمة السيدة سهير عبداللطيف).

وشبيه بهذا في البيان العربي بعض حالات التشبيه والاستعارة، فقولنا في العربية طعام أو ماء زاعِق (أي فاسد لكثرة المِلْح في حال الطعام، أو مُرّ غليظ لا يُستطاع شربه في حالة الماء) شبه فيه الطعام أو الماء بكائن يصيح، وهو ما يسمى في البيان العربي «الاستعارة بالكناية»، وهي التي حذف فيها المُشبَّه به ورمز إليه بشيء من لوازمه، فالمشبَّه به المحذوف الكائن الذي يصيح، والمشبَّه الطعام أو الماء، ولوازم المشبه به المذكورة في المِثال لفظ «الزّاعق». غير أن الفَرْق بين الاستعارة والحِسِّ المُتزامِن أن العَلاقة بين المشبه والمشبه به في حالة الاستعارة المُشابهة، أما في الحِسِّ المُتزامِن فالعَلاقة وَحْدة الأثر النفسي، ألا ترى أن كلاًّ من الطعام الفاسد أو الماء المُرِّ الغليظ والصوت المفزع تَعافُه النفس ويبعث فيها الضِّيق والألم. وفي الوقت نفسه ليس هناك شبه بين الطعام الفاسد أو الماء المُرِّ الغليظ وبين الزعْق أي الصِّياح أو الصياح المُفْزِع.

اَلْحَساسية sensibility

في الآداب الغربية: مفهوم ازدهَرَ في منتصف القرن الثامن عشر ليدل على استعداد في النفس وفي الذوق للاستثارة بكل ما يثير الحنان والعطف. وقد كان هذا المفهوم منتشراً بين جمهور القارئات للرِّوايات النثرية التي بدأت تنتشر في منتصف هذا القرن، كما أن الناقد الكندي المعاصر نورثروب فراي Northrop Frye قد دعا في بحث مشهور (Towards Defining an Age of Sensibility, Journal of English Literary History, June 1956) إلى تسمية النصف الثاني من القرن الثامن عشر بـ «عصر الحساسية» بدلاً من «عصر ما قبل الرومانتيكية»، وأساس حجته أن زيادة الاهتمام بحياة النفس العاطفية في ذلك الوقت كانت بمثابة الثورة الحقيقية على معايير تغليب العقل والمنطق التي ميزت نصفه الأول.

حُسْنُ التَّخَلُّص discovery; heuresis

يرى ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه «عِيار الشِّعْر» أنَّ حُسْنَ التَّخلُّص من ابتكار الشُّعراء المُحْدَثين بقوله «فسلك المحدثون غير هذه السبيل - أي سبيل القدماء - ولطّفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها».

والتخلص عند ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابه «المَثَل السّائِر» هو «الخروج من كلام الى آخَر غيره

بلطيفة تلائم بين الكلام الذي خرج منه، والكلام الذي خرج إليه. وفي القرآن الكريم مواقعُ كثيرة من ذلك كالخروج من الوعظ والتذكير إلى أمر ونهي ووعد ووعيد... بلطائفَ دقيقةٍ ومعانٍ آخذٍ بعضُها برِقاب بعض». (انظر: براعة التخلص).

حُسْنُ التَّعْليل conceit

أن يتلمَّس الأديب للشيء أو للظاهرة علّةً أدبية طريفة تُناسِب الغَرَض الذي يَرْمي اليه بدلاً من علته أو علتها الحقيقية، وذلك كقول ابن الرومي (٢٨٤ هـ):

أمَّا ذُكاءُ فَلَمْ تَصْفَرَّ إذْ جَنَحَت
إلاَّ لِفُرْقَةِ ذَاكَ المَنْظَرِ الحَسَنِ

فالعلة الأدبية التي تَلَمَّسها ابنُ الرومي لاصفرار الشمس عند مَيْلها للغروب الخوفُ من فِراق وجه الممدوح لا السبب العلمي المعروف من دَوَران الأرض حول مِحْورها.

حُسْنُ الخُرُوج (انظر: الاستطراد).

حُسْنُ الصُّورةِ وائْتِلافُ الألْفاظِ بَعْضِها مَعَ بَعْض (انظر: الاستقصاء).

الحَشو، التَّطْويل circumlocution

زيادة اللفظ على المعنى لغير ضرورة أو فائدة. وفي البلاغة العربية يُفرَّق بين الحَشْو والتَّطويل، بأن الأول الزيادة فيه متعيِّنة كقول زهير بن أبي سلمى (العصر الجاهلي):

وأعْلَمُ عِلْمَ اليَوْمِ والأمْسِ قَبْلَهُ
ولكنَّنِي عَنْ عِلْمِ ما في غَدٍ عَمِي

وبأن الثاني الزيادة فيه غير مُتعيِّنة كقول عَنْتَرة بن شَدَّاد (العصر الجاهلي):

حُيِّيتَ مِنْ طَلَلٍ تَقادَمَ عَهْدُهُ
أقْوَى وأقْفَرَ بَعْدَ أمِّ الهَيْثَمِ

وفي البلاغة الغربية يميز بين أنواع ثلاثة من الزيادة لغير ضرورة:

١ - التكرار اللَّغْوُ battology الذي تتكرر فيه نفس العِبارات أو مُرادِفاتها.

٢ - الحشو أو التطويل pleonasm الذي تتكرر فيه نفس التراكيب النحوية.

٣ - الحشو tautology. وهو ما يفسر العبارة ظاهراً، مع أنه لا يُضيف إليها جديداً.

والحشو والتطويل معناهما واحد عند أُسامة بن مُنقِذ (٥٨٤ هـ).

وعند العروضيين هو ما عدا العَروضَ والضربَ من التفعيلات.
(انظر: العروض، الضرب).

والحَشْو أو التنطُّع أو تفْخِيمُ الأسلوب bombast هو عبارة عن الكلام المليء بالادِّعاء والمبالغة التي لا تقتضيها الفكرة. مثال ذلك في العربية: مَقامَة جمال الدين عمر بن الحسين الرسعني (٦٤٢ - ٦٩٥ هـ) بعد وَقْعة حَلَب مع التتار المرصَّعة بالزخارف البديعة والصور البيانية والتصنُّع البَلاغي.

الحَصَر anguish

«ضِيق نَفساني وجِسْماني معاً، يتَّسم بخَوْف يذهب من القَلَق إلى الفَزَع» (مج ٥).

وهو من موضوعات الأدب بعد الحرب العالمية الثانية، وخاصة عند الكُتَّاب الوُجوديِّين مِن أمثال جان بول سارتر Jean-Paul Sartre وألبرت كامو Albert Camus.

حَصْرُ الجُزْئِيِّ وإلْحاقُهُ بالكُلِّيّ hyperbole

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) في كتابه «تَحْرير التَّحْبير» - «أن يأتي المتكلم إلى نوع ما، فيجعله بالتعظيم له جنساً بعد حَصْر أقسام الأنواع منه والأجناس»، ومثاله قول السَّلامي (٣٧٤ هـ):

فَبَشَّرْتُ آمالِي بمَلْكٍ هو الورَى
ودارٍ هي الدنيا ويومٍ هو الدهرُ

فجعل الممدوحَ العالَمَ بأسره، ودارَه الدنيا بكل ما فيها، واليومَ الذي رآه فيه الدهرَ جميعَه، مع أن الممدوح جزءٌ من الورَى، ودارَه بعض دِيارِ الدنيا، ويومَ لِقائِه أحدُ أيام الدهر.

اَلْحَضَارَة civilization

أ ـ الحضارة ضِدَّ البداوة. وتُقابِلُ الهمجية والوحشية، وهي مرحلة سامِيَة من مَراحل التطور الإنساني.

ب ـ جُملة مظاهر الرُّقيِّ العلمي والفني والأدبي التي تنتقل من جيل إلى جيل في مجتمع أو مُجتمعات مُتشابِهة، وهناك حضارات قديمة وأخرى حديثة، شرقية وأخرى غربية، والحضارات متفاوتة فيما بينها. ولكل حضارة نطاقها وطبقاتها ولغاتها (مج ٨).

اَلْحَظّ Fortune

في العصور الوسطى الأوربية: مفهوم شرحه بويثيوس Boethius (٤٧٠ تقريباً ـ ٥٢٥ م) في كتابه المشهور «في سلوى الفلسفة» De Consolatione Philosophiae الذي ترجمه الملك ألفريد (٨٤٩ ـ ٩٠١ م) إلى اللغة الإنجليزية القديمة، كما ترجمه تشوصر إلى اللغة الإنجليزية الوسطى، والملكة إليصابات إلى اللغة الانجليزية في أواخر القرن السادس عشر. ومؤدَّى هذا المفهوم أن الله واحد ثابت، طيب خيِّر، ينقل قوة إرادته إلى الخليقة على أطوار مختلفة كل منها يزيد في التقلب والتغير كلما ابتعد عن الذات الإلّهية الأصلية. وأول طور هو ما يسمى بالرعاية الإلّهية وثانيها أداة لأولها، وهو القضاء والقدر اللذان يباشران تنفيذ ما تمليه الرعاية الإلّهيّة بناء على تخطيط الله الشامل للخليقة. والقضاء والقَدَر بدورهما يبعثان بآثارهما إلى أحوال البَشَر عن طريق الحظ العام الذي يشمل حياة البشر عامة، وعن طريق الحظ الشخصي الخاص الذي يتحكم في شئون الفرد الواحد. والفيلسوف الحق في رأي بويثيوس من يعلو بذهنه إلى الذات الإلّهية الثابتة ويترفع عن تقلُّبات الحظ العمياء التي تبعد كثيراً عن هذه الذات. وعلى هذا النحو استطاع فلاسفة العصور الوسطى أن يجمعوا بين مفهوم إلّه خير وبين الشرور والأَوْبِئة التي تُصيب حياة الإنسان في الأرْض. كما استطاع الأدباء أن يستخلصوا منه نظرية في المأساة. وفي عصر النهضة: لعب هذا المفهوم دوراً كبيراً في الأدب الإنجليزي خاصة. وقد وصف الناقد الإنجليزي المعاصر ف. و. بيتسون F.W. Bateson في كتابه «دليل للأدب الإنجليزي»، A Guide to English Literature أدب العهد الاليصاباتي بأنه تسجيل للصراع بين «الأنا» (أي «أنا» الشاعر) وبين الحظ الذي يتمثل في تقلبات المجتمع واستبداد الحاكم. والحظ عند العرب: ما يصيب الإنسان من خير او شَرّ، ويُنْسب هذا عادةً إلى الدهر وصُرُوفه وتقلُّباته. وهذه الفكرة قريبة من فكرة العجلة الدائرة التي تَكْنِي عن دوران الإنسان صعودا وهبوطاً. و«دائرة السَّوء» في القرآن الكريم هي ما يسوء من صروف الأيام وتقلُّباتها.

حُقُوقُ التَّأْلِيف copyright

الحقوق القانونية للمؤلِّف في نَشْر عَمَل أدبي أو التصرُّف فيه دُونَ أن يَعتدِيَ عليه في ذلك غيرُه. وقد وَقَّعَتْ اتفاقيةً خاصة بهذه الحقوق ستٌّ وثلاثون دولةً تحت إشْرافِ هيئةِ اليُونِسْكُو.

اَلْحَقِيقَةُ اللُّغَوِيّة objective language

هي مدلول الكلمة المستعملة فيما وضعت له بحيث تدل على معناها بنفسها من غير حاجة الى عَلاقة أو قَرِينة، وذلك كاستعمال القمر للكوكب المعروف لا للوجه المشرق مثلا.

اَلْحكايات tales

أخذ العرب هذا اللون من الأدب عن الفُرْس، وزادوا عليه حتى طغت الزيادة على الأصل، فكتاب «أَلْفُ لَيْلة وَلَيْلَة» أصله كتاب فارسي صغير اسمه «هَزار افسانَه» (الأَلْف خُرافةٍ)، ترجمه العرب من الْفَهْلَوِيّة إلى العربية في أواخر القرن الثالث للهجرة، ثم

وسّعوه وفرّعوه بما زادوا فيه من أساطير العرب والهنود والأمراء والفرسان في الجاهلية والإسلام، ولم يَكتمل بالصورة التي هو عليها الآن إلا في القرن العاشر للهجرة.

اَلْحِكاية anecdote

لفظ عام يدل على قصة متخيلة أو على حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوءاً على خفايا الأمور أو على نفسية البشر كما يدل على أي سرد منسوب إلى راوٍ.

حِكايةُ الْجانّ fairy tale

حكاية بسيطة تتناول كائنات فوق الطبيعة ذات قوى سحرية، وتُقصُّ عادةً لتسلية الأطفال.

اَلْحِكايةُ الرَّمْزِيّة fable

أ ـ حكاية خيالية ترمي إلى إبراز مغزى خُلُقي يُذكر في أول الحكاية أو آخرها، وخاصة ما يمثّل فيها الحيوان دور الإنسان في الكلام والعمل، مثال ذلك: حكايات «كليلة ودمنة» لابن المقفع (١٤٢ هـ؟).

ب ـ سرد خيالي أو قصة أسطورية لأحداث خارقة.

اَلْحِكايةُ الشَّعْبِيّة folk tale

هي جميع الأشكال القصصية التقليدية، وتضم الحكايات الخرافية المجسمة لرغبات الشعوب البدائية، إلى جانب الإبداع القصصي المعتمد على قدر من التِّقْنِية المُحْكَمَة مثل حكايات «ألف ليلة وليلة». ويختلف الدارسون في تحديد هذا المصطلح، ولكنهم يتفقون على أنه يشمل الملاحم الشعبية، التي تحكي صور البطولة، الى جانب ملاحم الحيوان التي عُرفت في القرون الوسطى والحكايات الوعظية والتعليمية والاجتماعية ومغامرات الشُّطّار مثل قصة علي الزئبق المصري ونوادر الظرفاء والبخلاء والحَمْقى كنوادر جحا وغيره، إلى جانب المُلَحِ والطرائف التي يحفظها عامة الناس مثل النكتة المشهورة في مصر. وأهم مُقوّم للحكاية الشعبية هو أنها تقليدية تغلب عليها صفة الانتقال المباشر من شخص الى آخَر عن طريق الترديد أو الإنشاد أو الرواية، وهي في معظمها مجهولة المؤلِّف. والأصل فيها أنها شِفاهِيَّة، وقد يوجد من يُدوِّنها في بيئة أو عصر. وهذا الجنس الأدبي شائع في العالَم كله، ويكاد يتماثل في صفاته ومقوماته. وهناك حركة ناشطة لتدوين الحكايات الشعبية وتصنيفها والبحث عن مصادرها الأولى. وذهب فريق من الدارسين إلى أن أصول الحكايات الشعبية في معظمها هندية. ويذهب آخَرون إلى أنَّ التماثُل في الحكايات إنما يعود إلى تماثُل في البيئة الثقافية.

(الدكتور عبدالحميد يونس).

اَلْحِكايةُ الْوَهْمِيّة، اَلْحِكايةُ الْخُرافِيّة fantastic tale

هي تلك التي لا تَمُتُّ بصلة للواقع ولا تخضع حوادثها لما يتوقع عقلا من الأحداث، كما أنها لا تدخل في حيز الخُرافة التي هي بمثابة سرد رمزي لِما يفهمه البشر من شئون الكون، إذ هي تتطور اتفاقاً حسبما يُمليه الخَيال الحرّ.

اَلْحُكْم judgement

نَفْسِياً: قرار ذهني برأيٍ معيَّن، وهو الحال الأساسية للتفكير، وعليه يُبنى الاستدلال والبرهنة (مج ١١).

وفي تاريخ الأدب: الحُكْم من أهمّ المفهومات النقدية، فمعناه عند النُّقّاد الكلاسيكيين المُحدَثين في القرن السابع عشر بفرنسا وانجلترا أحَدُ أمرين: ١ ـ قدرة عقل الشاعر أو الناقد على التغلب على شَطَحات الخيال أثناء التأليف للأثر الأدبي في سبيل التمشّي مع أصول الفن وقواعد اللياقة الأدبية. ٢ ـ القدرة على التمييز بين ما يجب وما لا يجب أن يتضمَّنه الأثر الأدبي.

والحكم أو القضاء sentence: هو القرار الذي ينتهي إليه القضاةُ ضد المُتهَم أو لصالحه.

اَلْحِكْمَة aphorism

« كلمة جامعة تلخص نظريةً أو مجموعةَ مُلاحَظاتٍ وتجارب» (مـج ٥). والمفـروض فيهـا أن يسلّـم بها الجميع. مثال ذلك قول المتنبي (٣٥٤ هـ):

مَـــنْ يَهُـــنْ يَسْهُـــلِ الهوانُ عليـــه
مَـــا لِجُـــرْحٍ بَميِّـــتٍ إيْلامُ.

والحكمة لدى عرب الجاهلية، الخِبْرة المحدودة التي تصورهـا عبـارة قصيرة كقـولهم: « في بَيْتِـهِ يُـؤْتَـى الحَكَمُ»، وهو العاقل المجرّب الذي يحكم بين الناس في مُنافَراتهم ومُفاخَراتهم وخصومـاتهم. وليس معنـاهـا الفلسفة كما كانت تَعْني في العصور الإسلامية.

وفي آخـر مُعَلَّقة زُهَيْـر (٥٣٠ - ٦٢٧ م.؟) طائفة من الحِكَم منها:

ومهما تكُـنْ عنـد امـرىءٍ مـن خَليقـةٍ
وإن خـالَهـا تَخْفَـى على النـاس تُعْلَـمِ

(انظر: المَثَل).

اَلْحِكْمَةُ السَّاخِرة epigram

هي العبارة الموجزة البليغة الساخرة. مثال ذلك قول المتنبي (٣٥٤ هـ):

وَمَـــنْ يَـــكُ ذَا فَـــمٍ مُـــرٍّ مَـــرِيـضٍ
يَجِـــدْ مُـــرًّا بِـــهِ الماءَ الزُّلالا

حِلْفُ الْفُضُول noble covenant

هو أكرمُ الأحْلافِ عند عرب الجاهلية، ومؤداه ألا يجد أصحابُه بمكةَ مظلوماً إلا نصروه حتى يُرَدَّ إليه حَقُّه وتُدْفَعَ مظلمتُه.

حِلْف المُطَيَّبين the covenant of the Mutayyabin

هو الاتحاد الذي كان بين بني عبد مَناف وبني زُهْرة وبني تَيْم وبني أَسَد ضد بني عبدالدار وأحلافهم، وإنما سمي كذلك لأن الحُلَفاء غَمَسُوا أيديَهم في جَفْنَة مملوءة طِيباً.

اَلْحَلْقَة episode

أحد أقسام السرد المسلسل تمثيلياً كان أو روائياً. مثال ذلك حَلَقات التمثيليـات المسلسلـة في الإذاعـة وحلقات القصة التي تنشر تباعاً في مجلة من المجلات.

والحلقة instalment ايضاً كل جزء من عمل أدبي كامل يُنشر بصفة دورية على حِدَة في صورة كِتاب أو مَلْزمة أو مَلازم. مِثال ذلك: أحد أعداد مـوسـوعـة « المعرفة » التي كانت تُصْدِرها أُسبوعياً دار الأهرام.

اَلْحَلّ dénouement

الجزء الأخير من أي سَرْد أدبي ينتهي فيه الحدث (وخصـوصـاً المسرحيـة) إمـا نتيجـة للصراع بين الوِجدانات المتعارضة، أو بسبب حَدَث مُفاجِىء. وفي النقد الأدبي اليوناني القديم كان من مُستلزَمات الحَلّ أن يكون مفاجئاً مُمْكِناً تاما، بمعنى أنه يطلعنا على المصير النهائي لكل شخصيات الرواية.

والحل في الأدب العربي هو أن يُحَوَّلَ النظمُ نثراً، مثال ذلك قول أحد المَغاربة: فإنه لما قَبُحَتْ فَعَلاتُه، وحَنْظَلَتْ نَخَلاتُه، لم يزل سوءُ الظن يَقْتادُه، ويُصدِّق توهمه الذي يَعْتادُه. فقـد حـلَّ بـذلـك قـول المتنبي (٣٥٤ هجرية):

إذا ســاءَ فِعْــلُ المرءِ ســاءت ظنــونُــهُ
وصــدّق مــا يَعْتــادُه مــن تَــوَهُّــمِ.

الحُلُولُ والتّناسُخ (انظر: السبئية).

اَلْحَماسة (ḥamāsa)

من أبواب الشعر العربي وموضوعاته، وفيها الإشادة بالأمجاد والانتصارات في الحروب، والحقد البالغ على الخصوم، والتغني بالمُثُل الرفيعة من كـرم ووفـاء وغير ذلــك. مثــال ذلــك قصيــدة عنترة العبسي (٥٢٥ - ٦١٥ م؟) التي مطلعها:

حـــاربيني يـــا نـــائبــــاتِ اللّيـــــالي

عَـــــنْ يَميني وتــــــارةً عَــــــنْ شِمالي

اَلْحَمِيمِيّة intimisme

مَذْهَب في الشعر الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر كان يعبِّر عن أعمق خبايا النفس التي لا يصرِّح بها الإنسان عادةً لغيره، وذلك بدلاً من الوصف الشعري أو التأمل الفلسفي. وخير مِثال لذلك شعر الناقد الفرنسي سانت بيف Sainte-Beuve (١٨٠٤ - ١٨٦٩ م).

اَلْحُنَفاء renouncers of paganism

هم طائفة من العرب في العصر الجاهلي كانت تشك في الدين الوَثَنِيّ، وكان عندها استعدادٌ لفكرة الإلّه الواحد، ومنهم وَرَقة بن نَوْفَل بن أسد بن عبدالعُزّى وعبدالله بن جَحْش، وعثمان بن الحُوَيْرِث، وزيد بن عمرو بن نُفَيْل. والحنفاء جمع حَنيف وهو المائل عن دين آبائه، ولم يكن الحنفاء في مكة وحدها، بل كانوا منتشرين بين القبائل في كل مكان.

اَلْحِوار dialogue

تبادُل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية.

اَلْحِوارُ الثّنائِيّ duologue

١ - حديث بين شخصيتين في المسرحية الإنجليزية.

٢ - مسرحية قائمة على حديث بين شخصيتين.

اَلْحُوشِيُّ أَوِ الْوَحْشِيُّ مِنَ الأَلْفاظ barbarism

عنـد ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابـه «المَثَـل السّائِر» هو اللفظ غير المألوف الاستعمال، وليس من الضروري أن يكون مستقبحا، فقد يتصف بالوحشية أو الحوشية لغرابته في زمن معين، ومن ذلك «غريبُ القرآن»، و«غريبُ الحديث» كلفظـة «ضِيـزَى» في قوله تعالى: ﴿تِلْكَ إِذَنْ قِسْمَةٌ ضِيزَى﴾ أي ظالمة، فإن هـذه اللفظـة لا تـوصـف بـالقبـح وإن وصفـت بالغرابة.

أما الوحشي الغليظ أو المُتَوَعِّر فهو الذي يَنْفِر منه السمع ويثقـل أداؤه على اللسـان، وذلـك كلفـظِ (اصْلَخَـمَّ) بمعنـى (اسْـوَدَّ) في قــول أبي تمام (٢٣١ هـ):

قَـدْ قُلْـتُ لَمّـا اصْلَخَمَّ الليـلُ وانْبَعَثَـتْ

عَشْـواءُ تـالِيـةٌ غُبْسـاً دَهـاريسـا

والعشـواء: الليلـة اشتـدت ظلمتهـا، والغبس: الظلمات، والدهاريس: الدواهي.

اَلْحَوليّات annals

١ - سِجلّ سنوي لأهمّ الأحداث التاريخية، ومثال ذلك عنـد العـرب: «كتـاب السلـوك» للمقـريـزي (٨٤٥ هـ)، و«التاريخ الأنجلو سكسوني» عند قدماء الإنجليز.

٢ - القصائد التي ينقضي عليها حَول في نظمها وتهذيبها وعرضهـا، وذلـك المعنـى خـاصّ بـالآداب العربية، ومثاله «حوليات زُهَيْر» (٥٣٠ - ٦٢٧ م؟).

اَلْحَيْدةُ والانْتِقال sophistry

عنـد ابن أبي الإِصْبَـع (٦٥٤ هـ) في كتـابـه «تَحْريـر التَّحْبير» هما: أن يجيـب المسئـول بجواب لا يصلح أن يكون جواباً عما سئل عنه، أو ينتقل المُسْتَدِل إلى استدلال غير الذي كان آخذاً فيه: مثال ذلك قوله تعالى حكايةً عن الخليل عليه السلام في قوله للجبّار: ﴿رَبِّي الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيت﴾، فقـال الجبـار: ﴿أنـا أُحْيِي وأُمِيت﴾، ثم دعا بإنسـان، فقتلـه، ودعـا بمن وجب عليه القتل، فأعتقه، فلما علم الخليل أنه لم يفهم معنى الإماتـة والإحيـاء اللـذيـن أرادهما، انتقـل إلى استدلال آخَر، فقال: ﴿إن اللهَ يأتي بالشَّمْسِ مِنَ المَشْرِق فَأْتِ بها مِنَ الْمَغْرِب، فبُهِتَ الذي كفر﴾، ولم يجد سبيلاً للمغالطة. (الدكتور حفني محمد شرف - ابن أبي الإصبع المصري بين علماء البلاغة).

اَلْحَيَوانِيّاتُ الرّامِزة bestiary

نوع من المؤلّفات الأدبية كان يُكتب نَثْراً أو نَظْماً

في العصور الوسطى، وتُوصَف فيه صِفات الحيوان وسُلوكه وصفاً مُبالِغاً في التخيُّل بُغيةَ استخلاص عِبْرة دينية أو أخلاقية. وأَقْدَمُ هذا النوع من المؤلَّفات يَرجع إلى القرن الثامن الميلادي، وكان يَزْدان بالحليات والمَنَمْنَمات، لكن أغلبه ينتسب إلى القرن الثالث عشر للميلاد.

باب الخاء

اَلْخاتِمة — conclusion

الجزء الأخير من نَصّ، يغلِبُ أن يكون طويلاً، يُذكر فيه بإيجاز أغراض النصّ أو النتائج التي وَصَلَ إليها البحث أو آخِر تطوُّرات الأحداث إن كان النص روائيّاً.

اَلْخاتِمةُ الْحِكْمِيّة — epiphonema

وهي مثل أو حكمة يختم به السرد القصصي. مثال ذلك أن يكتب في آخر قصة عن كريم نال جزاء كرمه في الحياة قوله تعالى: ﴿وهل جزاءُ الإحسانِ إلاّ الإحْسان﴾.

خاتِمةُ الْخُطْبة — peroration

هي النتيجة التي يصل إليها الخطيب في خُطْبته، وتشمل مُلخَّصاً لآرائه enumeratio السابقة أو محاولة لاجتذاب عواطف السامعين إلى رأيه affectus، وأحياناً يجمع بين الأمرين، ويجب أن يكون الخطيب دقيقاً ومُوجزاً في تلخيصه، وأن يُعْنَى بالأصول دون الفروع، وأن يجدد في تعبيراته، كما ينبغي أن يكون خبيراً بنفسية السامعين حتى يتخذ من الوسائل ما يتفق وذوقهم.

خَاتِمةُ الْمَسْرَحِيّة — exodium

الجزء الأخير من المسرحية اليونانية القديمة الذي يلي آخرَ نشيدٍ للجَوْقة.

اَلْخارِقُ لِلطَّبيعة — supernatural

يُستعمل بالآداب الغربية في مَعانٍ ثلاثة:

١ - أي معالجة أدبية لأحد أسرار الكون الكبرى مما هو ديني أو تصوُّفي أو متَّصل بما وراء الطبيعة، مِثال ذلك القصائد الدينية والفلسفية الخاصة بتفسير الكون أو بالتأمل في الطبيعة كملحمة الشاعر الروماني لوكريتيوس Titus Lucretius Carus (٩٦؟ - ٥٥ ق. م.) «في طبيعة الأشياء» De Rerum Natura.

٢ - مُعالَجة موضوعات خاصة بعالم الأرواح وقِصَص الجانّ والأساطير الدينية الوثنية القديمة، مِثال ذلك كتاب «التَّحَوُّلات» Metamorphoses للشاعر الروماني أوڤيد Publius Ovidius Naso (٤٣ ق. م. - ١٧؟ ميلادياً).

٣ - كُلّ نصٍّ أدبي يُوحي إلى القارىء بقُوًى عُلْيا متصرِّفة لا يُدركها الإنسان، وقد تثير في نفسه الرهبة والإحساس بالغرابة وبما لا حول له فيه ولا قوة. وقد لعب هذا المفهوم دوراً كبيراً في فنون مختلفة من الأدب كالمأساة التي تتضمن عناصر غير بَشَرية، مِثال ذلك المأساة الإغريقية القديمة عامة، ومأساة ماكبث أو هاملت لشكسبير حيث يلعب الشَّبَح دوراً هاماً في توجيه الأحداث وتطويرها. كما يلعب هذا المفهوم دوراً هاماً في الملاحم القديمة عامة من الأوديسا لهوميروس حتى

الكوميديا الإلهية لدانتي، والفردوس المفقود لجون ميلتون. وهنا يجب أن نُلاحظ القيمة الرمزية لهذه الخوارق التي يذكرها المؤلِّف لأغراض أخلاقية أو دينية بَحْتَة.

وتلعب الخوارق كذلك دوراً لا يتعدّى الوظيفة الترفيهية المبنية على إثارة انفعالات الخوف والتشويق في قِصَص الأشباح مَثَلاً أو في الرِّواية القوطية التي لقيت رواجاً كبيراً في أواخر القرن الثامن عشر بأوربا. ويُلاحَظ أيضاً أن الاهتمام بالخوارق كان من السِّمات المميِّزة للحركة الرومانتيكية الأوربية بشكل عام.

اَلْخَبَب (انظر: المُتَدارَك).

اَلْخَبَر statement

في علم المَعاني العربي، هو الذي يحتمل الصدق إن كان مطابقاً للواقع ـ أو لاعتقاد المُخْبِر عند البعض ـ والكذب إن كان غير مطابق للواقع ـ أو لاعتقاد المخبر في رأي، وذلك كقول المتنبي (٣٥٤ هـ):

لا أشْرَئِبُّ إلى ما لم يَفُتْ طَمَعاً
ولا أبِيتُ على ما فات حَسْرانا

والخبر في النَّحْو العربي predicate: ما تتم به مع المُبْتَدأ فائدة، وهو إما مُفْرد، (وهو في باب المبتدأ والخبر، ما ليس جملة ولا شبيهاً بالجملة)، ومثاله: الشمسُ مشرقةٌ، وإما جملة إسْمِيّة، وهي ما صدرت باسم مثل الوردُ لونُه بهيجٌ، وإما جملة فِعْلِيّة، وهي ما صدرت بفعل كقولك فَتَحَ عَمْرو بْنُ العاص مِصْرَ، وإما شبه جملة، وهو الظَّرْف والجارُّ والمَجْرُور، مثل الرؤيةُ الليلةَ، والجنةُ تحتَ أقدامِ الأمَّهات، والخير فيما اختاره الله.

(للاستزادة من بحث المبتدأ والخبر، انظر: الأشْمُوني، ولغة الإعْراب للدكتور بدير متولي حميد).

اَلْخَبْل (khabl)

يقصد به، في العَرُوض العربي، حذفُ الثاني السّاكِن (الخَبْن) مع الرابع الساكن (الطَّيّ)، فتصير (مُسْتَفْعِلُنْ) (مُتَعِلُنْ)، وتُنْقَلُ إلى فَعِلَتُنْ، ومثاله قول الشاعر:

وَثِقَلِ مَنَعَ خيرَ طَلَبِ
وطلبِ منع خيرَ تُؤَدَهْ

وتقطيعه

وَثِقَلِنْ ـ مَنَعَخَيْ ـ رَطَلَبِنْ
فَعِلَتُنْ ـ فَعِلَتُنْ ـ فَعِلَتُنْ
مَخْبُول ـ مخبول ـ مخبول

وهكذا.

الخَبْن (Khabn)

يُرادُ به، في العَرُوض العربي، حذفُ الثاني السّاكِن (فاعِلُن تُصْبِح فَعِلُنْ)، و(مُسْتَفْعِلُنْ تصير مُتَفْعِلُنْ وتُنْقَل إلى مَفاعِلُنْ)، ومثاله قول الشاعر:

لقد خَلَتْ حِقَبٌ صُرُوفُها عَجَبٌ
فأحْدَثَتْ عِبَراً وأعْقَبَتْ دُوَلاً

وتقطيعه

لَقَدْ خَلَتْ ـ حِقَبُنْ ـ صُرُوفُها ـ عَجَبُنْ
مَفاعِلُنْ ـ فَعِلُنْ ـ مَفاعِلُنْ ـ فَعِلُنْ
مَخْبُون ـ مَخْبُون ـ مخبون ـ مخبون.

وهكذا.

الخُرافة (انظر: الأسْطورة).

اَلْخُرافَةُ الأَخْلاقيَّة apologue

قِصة أحداثٍ خياليةٍ، يُقصدُ بها حَقائِقُ مفيدةٌ في شَكْل جذّاب، وينصبُّ هذا المُصطلَح عادةً على القِصَص الأخلاقية المَرْوِيّة على لسان حيوان من أمثال «كليلة ودِمنة» لابن المقفع (١٤٢ هـ؟).

اَلْخَرْب (kharb)

يُرادُ بِهِ، في العَرُوض العربي، خَرْمُ (مَفاعِيلُنْ) حذف الأول المتحرك، بعد أن يدخلَها الْكَفّ (حذف السابع الساكِن)، فتصير فاعِيلُ، وتُنْقَل إلى مفْعُولُ، مثاله قول الشاعر:

إنْ تَـدْنُ مِنْـهُ شِبْـراً
يُقَـرِّبْـكَ منـه بـاعَـا

وتقطيعه

إنْ تَدْنُ ـ وهكذا
مَفْعُولُ ـ
أَخْرَب ـ
(انظر: الخَرْم).

اَلْخَرْجة (kharja)

هي الجزء الأخير من المَقْطع الشعري في الموشَّح. وقد التزم الوشَّاحون في الخَرْجة الأخيرة من الموشح إبَّانَ نشأته أن تكون بألفاظ عامية أو أعجمية وذلك لإشباع ذوق المستمعين الأندلسيين الذين لم يكونوا على عِلْمٍ كافٍ بالعربية الفصحى بقَدْر يمكنهم مِنْ تذوُّقها. فقد كان الوشَّاح يأخذ الخَرْجة الأخيرة ـ أو المركز كما تسمى أحياناً ـ ويصوغ عليها الموشح بغير تضمين وغالباً على الأوزان التي أهْمَلَها الخليل بن أحمد (١٠٠ ـ ١٧٤ هـ؟)، ثم دخلها التضمين فيما بعد، وذلك بأن تُسْبَقَ بِلَفْظِ (قال أو يقول). و(غنى أو يغني) و(أنشدَ أو يُنشِد) ونحو ذلك ليستسيغ جمهور المستمعين روايتها بالألفاظ العامية أو الأعجمية. ومِثال الخَرْجة الأخيرة المضَّمنة قولُ يحيي بن بقى (٥٤٠ هـ) على لسان الجَوَى:

أنـا وأنتـا
أسْـوة هـذا الهَجْـرِ
بـالصَّبْـر بِنْتَـا
مَـعَ انصِـداع الفَجْـرِ
ومُـذْ رَحَلْتـا
غَنَّى الجَـوَى فـي صَـدْري

سافَر حبيبي
سحر وما وَدَّعتُو
يا وَحْش قَلْبي
في اللَّيْل إذا افْتَكَرْتُو.

وقد اكتشف المستشرق الإنجليزي صمويـل شتيرن Samuel Stern أن بعض الخَرَجات التي تَجْمع بين العربية العامية واللغة الأندلسية الدارجة في القرنين الحادي عشر والثاني عشر للميلاد هي من أقدم الأشعار المعروفة في أي لغة من اللغات الرومانسية. لذلك أصبحت هذه الخَرَجات بمثابة مَصْدر من مصادر شِعْر النسيب الذي نقله التروبادور إلى كل أنحاء أوربا.

اَلْخَرْم (kharm)

هو، في العَروض العربي، حذفُ أول متحرك من الوَتد الْمَجْمُوع في أول البيت أو أول الشطر الثاني منه، فتتحول (فَعُولُنْ) إلى (عُولُنْ)، وتُنْقَل إلى (فَعْلُنْ)، مثال ذلك قول الشاعر:

أَدَّوْا مَـا استَعـارُوه
كـذاك العيشُ عـارِيَـة

فالتَّفْعِيلة الأولى (أَدْدَوْ)، وزنها (فَعْلُنْ). (انظر: الوتد المجموع).

اَلْخُرُوج (Khurūj)

معناه، في العَرُوض العربي، حرفُ اللِّين النّاشىء عن إشباع حركة هاء الوَصْل المتحركة، وذلك كالياء النّاشِئة عن إشْباع كسرة الهاء في قول شَوْقِي (١٩٣٢ م):

أُسْكُبْ دُمُوعَكَ لا أَقُولُ اسْتَبْقِها
فَأَخُو الهَوَى يَبْكِي على أَحْبابِهِ

فالهاء المتحركة في (أحْبابِهِ) هاء الوصل، والياء الناشئة من إشباع حركتها (أحْبابِهِـي) هي الخروج. ويسمى المخرج.

(انظر: الوصل).

اَلْخَزْل (khazl)

يُقْصَدُ به، في العَرُوض العربي: اجتماعُ الطَّيِّ والإضْمار في تَفْعيلة.

فَمُتَفاعِلُنْ تُسَكَّنُ تاؤه، فيصبح مُتْفَاعِلُنْ (الإضْمار)، ويُنْقَل إلى (مُسْتَفْعِلُنْ)، ثم تَسقط فاؤه

(الطَّيّ)، فيصير (مُسْتَعِلُنْ)، وينقل إلى (مُفْتَعِلُنْ)، ومثاله قول الشاعر:

مَنْزِلَةٌ صَمَّ صَداها وعَفَتْ
أَرْسُمُها إنْ سُئِلَتْ لم تُجِبِ

وتقطيعه

مَنْزِلَتُنْ - صَمْمَصَدا - وهكذا
مُفْتَعِلُنْ - مُفْتَعِلُنْ -
مَخْزُول - مَخْزُول -
وقد يُسَمَّى الْجَزْل.

(انظر: الطَّيّ، الإضمار).

الخَزْم (khazm)

هو عِبارة عن زيادة في أول البيت لا يُعْتَدُّ بها في التَّقْطِيع، وهي عِلّة بالزيادة تَجْري مَجْرَى الزّحاف في عدم لُزومها، ومثالها قول الشاعر:

أُشْدُدْ حَيازيمَكَ لِلْموتِ
فإنَّ الموتَ لاقِيكا
ولا تَجْزَعْ مِنَ الموتِ
إذا حَلّ بِوادِيكا

(فاشدد) زيادة لا يعتد بها في التقطيع، والبيتان من بحر الهزج، وتقطيعه:

حَيازيما - كَلِلْمَوْتي
مَفاعِيلُنْ - مَفاعِيلُن
سالم - سالم
(انظر: الزحاف والعلل والهزج).

الْخِطاب، اَلرِّسالة letter

نص مكتوب يُنقل مِن مُرْسِل إلى مُرْسَل إليه يتضمن عادةً أنباء لا تخص سِواهما. ولكن الرسالة أخذت تُكتب لأغراض أدبية قابِلة للنشر منذ القِدَم. وكانت مدارس البلاغة في العالمين اليوناني والروماني القديمين تدرس قواعد تحرير الرسائل والخطابات، الأمر الذي ساعد على انتقالها من مجرد كتابات شخصية إلى جنس أدبي قريب من المقال في الآداب الغربية (سواء أكتب نَظْماً أم نَثْراً)، أو من المَقامة في الأدب العربي.

(انظر: الخطبة).

اَلْخَطابة، فَنُّ الْخَطابة oratory

مجموعة القواعد التي يلتزم بها الخطيب أثناء إلقائه الخُطْبة أمام الجمهور وذلك كرفع الصوت وخفضه أحياناً، ومراعاة الصور البلاغية، وتقسيم الخطبة إلى فقرات، والضغط على المَواطِن الهامة فيها إلى غير ذلك.

اَلْخَطابةُ الْحَفْلِيّة ceremonial oratory

هي إلقاء الخطب أمام جمع من المستمعين في مناسبات معينة كالأحداث السياسية والموالد وتولية الخلفاء وغيرها.

ضعفت الخطابة الحفلية نتيجة لضعف الخطابة السياسية، وأصبحت مقصورة على بعض المُناسَبات، كموت خليفة أو تَوْلِية آخَر. ومثال ذلك قول ابن عُتْبة للمَهْدي (١٥٨ - ١٦٩ هـ) يهنئه بالخِلافة ويعزيه في أبيه المنصور: «آجَرَ اللهُ أميرَ المؤمنين على أمير المؤمنين قبلَه، وبارك لأمير المؤمنين فيما خلفه له أمير المؤمنين بعدَه، فلا مصيبةَ أعظمُ من فقد أمير المؤمنين، ولا عُقْبَى أفضلُ من وِراثة مقام أمير المؤمنين، فاقبل يا أمير المؤمنين من الله أفضلَ العَطِيّة، وَاحْتَسِبْ عنده أعظمَ الرَّزِيّة».

(انظر: الخطابة السياسية).

اَلْخَطابةُ الدِّينيّة pulpit oratory

ظلت الخطابة الدينية مُزْدَهِرةً في العصر العباسي (١٣٢ - ٦٥٦ هـ) كما كانت في عصر بني أمية (٤٠ - ١٣٢)، وكان الخلفاء والولاة يشاركون فيها بالعَصْرَيْن، وللرشيد (١٧٠ - ١٩٣ هـ) خطبة رائعة جاء فيها: «عبادَ الله إنكم لم تُخْلَقُوا عَبَثا، ولن تتركوا سُدًى، حَصِّنُوا إيمانَكم بالأمانة ودينَكم بالوَرَع وصلاتَكم بالزَّكاة، فقد جاء في الخبر أن النبي ﷺ

قال: « لا إيمانَ لمن لا أمانةَ له، ولا دينَ لمن لا عهدَ له، ولا صلاةَ لمن لا زكاةَ له». إنكم سَفْر مجتازون وأنتم عن قريب تنتقلون من دار فَناء إلى دار بَقاء فسارعُوا إلى المَغْفِرة بالتَّوْبة، وإلى الرحمة بالتَّقْوَى، وإلى الهُدَى بالإنابة، فإن الله، تعالَى ذكرُه، أوجب رحمتَه للمُتَّقين، ومَغْفِرَتَه لِلتَّائِبين، وهُدَاهُ للمُنيبين».

اَلْخَطابَةُ السِّياسِيّة — political oratory

ضعفت في العصر العباسي (١٣٢ - ٦٥٦ هجرية) ضعفاً شديداً بسبب تكميم أفواه الأحزاب المُناوِئة للعباسيين وأخذهم بالشدة، غير أنها عادت أثناء الفِتْنة بين الأمين وأخيه المأمون وإن كانت لم تبلغ من القوة مبلغها في عصر بني أُميَّة (٤٠ - ١٣٢ هـ).

اَلْخِطاطة — palaeography

الدراسة العلمية لكتابة قديمة يحقق فيها تاريخ كِتابة المخطوط بوساطة فحص الأُسلوب الذي كُتِبَتْ به حروفه، أو هي دراسة الكِتابة والنقوش القديمة.

الخُطْبة الدينيّة (انظر: العِظة الدينية).

اَلْخُطْبَةُ الرَّسْمِيّة — oration; address

هي خطبة متقنة يلقيها الخطيب بأسلوب رصين في مناسبة رسمية خاصة أو ما يشبهها من المناسبات الوقورة. ومن أشهر خطباء العرب علي بن أبي طالب (٤٠ هـ).

وقد يقصد بها الخطبة التي تلقى في مناسبة خاصة أو لجمهور خاص.

اَلْخُطْبَةُ اللاّذِعة — diatribe

خطبة تتضمن ذَمًّا لشخص أو جماعة أو عمل أدبي، تكون عادة شديدة اللهجة. مثال ذلك خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي لأهل العراق.

اَلْخُطْبَةُ الْمُثيرة — harangue

كلام حماسي يوجه إلى جمع من الناس لدفعهم إلى الإتيان بعملٍ ما. مثال ذلك خُطبة طارق بن زياد بعد أن أحرق سفن جيشه وقال: «العدو أمامكم والبحر وراءكم...».

اَلْخُطْبَةُ الْمَنْزوعةُ الرّاء — lipogrammatic oration

هي الخطبة التي ألقاها واصِل بن عَطاء (١٣١ هـ) زعيم المُعْتَزِلة، خالية من حرف الراء وذلك لقُبْح لُثْغَتِه فيها، ولا شك أن عدوله عن الكلمات ذوات الراء في جميع مُحاوراته أسطعُ دليل على تمام تمكنه من البلاغة واللغة.

وبذلك نَوَّهَ بَشّار بن بُرْد (١٦٧ هـ) في قوله:

وجانَبَ الراءَ لم يشعر بها أحدٌ
قبل التَّصَفُّح والإغراقِ في الطلبِ.

اَلْخَطّ، اَلْكِتابةُ الْخَطِّيّة — calligraphy; handwriting

رموز يرسمها الإنسان ليقرأ بها الكلام في لغة من اللغات، والخط فن من الفنون التي اهتم بها العرب في تاريخهم الطويل، وقد تفرع عندهم إلى فروع عديدة بعد أن بدأ بالكوفي ذي الزوايا في كتابة المصاحف والنسخيّ المائل إلى الاستدارة في كتابة الرسائل المعتادة. وقد أُنشئت في مصر مدرسة لتحسين الخطوط لا تزال قائمة حتى الآن بالقاهرة.

اَلْخَطُّ الآراميّ: (انظر: الخط المُسْنَد).

اَلْخَطّ الإسْفينيّ

(انظر: الخط المِسْماريّ أو الإسفيني).

اَلْخَطّ الْحِيريّ (انظر: الخط المُسْنَد).

اَلْخَطّ السِّطْرَنْجيليّ السُّرْيانيّ

(انظر: الخط المُسْنَد).

اَلْخَطُّ الْعَرُوضِيّ

هو عِبارة عن كِتابة الألفاظ كما يُنْطَق بها.

مثال ذلك قول البُوصيريّ (٦٩٤هـ) في بُرْدَته:

وَالنَّفْسُ كَالطِّفْلِ إنْ تُهْمِلْهُ شَبَّ عَلَى
حُبِّ الرضاعِ وَإنْ تَفْطِمْهُ يَنْفَطِمِ

وكِتابتُه حَسَب نُطْقِه هكذا:

وَنْنَفْسُ كَطْطِفْلِ إنْ تُهْمِلْهُ شَبْبَ عَلَى
حُبْبِ رْرَضاعِ وَإنْ تَفْطِمْهُ يَنْفَطِمِي

اَلْخَطُّ الْفِينيقِيّ (انظر: الخط المسند).

اَلْخَطُّ الْكُوفِيّ (انظر: الخط المسند).

اَلْخَطُّ الْمِسْمارِيّ أو الإسْفِينيّ

هو الخط الذي كان يستعمله الأكَّديُّون قديماً في العراق.

اَلْخَطُّ الْمُسْنَد

هو الخط الذي كان يكتبه اليَمَنِيّون بحروف منفصلة. وقد أثبتت الاكتشافات الأثرية وعلم مقارنة اللغات أن الخط الفينيقي أصل الخطوط السّاميّة، وأن الآراميّ والمسند مشتقان منه، ومن الآرامي اشتق النَّبَطيّ في حَوران والسِّطْرَنْجيلي السُّرْيانيّ في العراق: وهما أصلا الخط العربي، إذ اشتق النَّسْخيّ من النبطي، وَالْكُوفِيّ أو الحِيريّ من السطرنجيلي السرياني.

اَلْخَطُّ النَّبَطِيّ (انظر: الخط المسند).

اَلْخَطُّ النَّسْخِيّ (انظر: الخط المسند).

اَلْخَطْفُ خَلْفاً، الارْتِجاعُ الْفَنِّيّ flash-back

الرجوع أثناء التسلسل الزمني المنطقي للقصة أو المسرحية أو الفيلم إلى ذِكْر أحْداث ماضية لإيضاح الظروف التي أحاطت بموقف من المواقف أو للتعليق عليه. وهذه الوسيلة مستعملة، على الأخص وبصفة رئيسية وأصلية، في السينما، ثم امتدت بعد ذلك إلى الرواية البوليسية التي كثيراً ما تبدأ بالجريمة ثم تسرد الأحداث التي أدت إليها.

خَفَّ القَطِين (Khaffa'l-Qatin)

هو اسم للقصيدة التي أنشأها الأخطل (٩٠ هـ)، مليئة بالدعوة السياسية للأمويين، والنَّيْل من خصومهم أمثال الزُّبَيْريِّين، وهجاء قَيْس وشاعرها جَرير (١١٠ أو ١١٤ هـ). وهي خير ما يمثل اختلاط العَصَبيّة بالسياسة في العصر الأموي وقد جاء فيها، يمدح بني أمية:

حُشْدٌ على الحق عيّافو الخنا أُنُفٌ
إذا ألَمَّتْ بهم مَكْروهةٌ صَبَروا
وإن تَدَجَّتْ على الآفاق مُظْلِمةٌ
كان لهم مخرجٌ منها ومُعْتَصَرُ
أعطاهُمُ اللهُ جَدّاً يُنْصَرُون به
لا جَدَّ إلا صغيرٌ بعدُ مُحْتَقَرُ
شُمْسُ العداوةِ حتى يُسْتَقادَ لهمْ
وأعظمُ الناسِ أحْلاماً إذا قَدَرُوا.

خَفِيّ، سِرِّي apocryphal; esoteric

عند قدماء اليهود: أيُّ كِتاب يُحفظ في خَبايا المَعْبَد دُون أن يَظهر ضِمْنَ قائمة الكُتب الدينية المعتَمَدة.

اَلْخَفِيف (Khafif)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَر التي ذكرها الخليلُ بنُ أحمدَ (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟)، وتَفْعِيلاتُه: (فاعِلاتُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ، فاعِلاتُنْ) مكررة مرتين، مرة في كل شَطْر وقد يكون مَجْزُوءاً، ومثال التام منه: قول عُمَرَ ابن أبي رَبيعة (٢٣ - ٩٣ هـ):

قال لي صاحِبي لِيَعْلم ما بِي
أتُحِبُّ القَتولَ أُخْتَ الرَّبابِ؟
قلتُ وَجْدِي بها كوجدك بالعَذْ
بِ إذا ما مُنِعْتَ طَعْمَ الشَّرابِ

(انظر: البَحْر، المجزوء).

اَلْخُلاصَة abstract; digest

أهم ما وردَ في وثيقة أو كتاب مجرَّداً عن الزوائد

والفضول. مثال ذلك في العربية: كتاب «التلخيص في علوم البلاغة» للخطيب القزويني (٧٣٩ هـ)، لخَّصه من اعمال عبدالقاهر الجُرجاني والسَّكَّاكي.

اَلْخُلاصةُالْختاميّة epilogue;recapitulation

مُوجَز النُّقَط الأساسية في نصٍّ مما يأتي به المؤلِّف أو الخطيب في خاتمته، ويكون عادة في عِبارات جديدة حتى تُثير نشاط القارىء أو السامع.

الخَلْف (انظر: المُحال).

اَلْخَلْفيّة background

١ - في الفن: ذلك الجزء من الصورة الذي يظهر وراء الشُّخوص أو الأشياء المرسومة في مُقدَّم الصورة، وهو عادةً منظر الموقع المحيط بالموضوع الرئيسي المصوَّر.

٢ - في تاريخ المجتمعات البشرية: المُلابَسات الطبيعية التي تحيط بتجربة ما:

أ - فقد تكون هي الظروف أو الأحداث التي تَسبق ظاهرة مُعيَّنة أو تَطْويراً لها.

ب - وقد تكون هي المعلومات التي لا بد من استيعابها بُغيَة فهمِ مشكلة معيَّنة أو وَضْع خاصّ.

جـ - وقد تكون مجموع خِبْرات الشخص ومعلوماته ومراحل تربيته المكوِّنة لشخصيته.

د - في الأدب: هي المُلابَسات الاجتماعية والفكرية والسياسية والتاريخية لظاهرة أدبية ما.

الْخُلُق، الشَّخْصيَّةُ الْخُلُقيّة character

مجموع العادات والعواطف والمُثل التي تُميِّز الفرد وتجعل أفعاله ثابتة نِسبيًّا ويُمكن توقُّع صدورها عنه (مج ١١).

اَلْخَلْقُ الأَدْبِيّ literary creativity

عند أبي هِلال العَسْكَريّ (٣٩٥ هـ) في «كتاب الصِّناعَتَيْن» لا يتحقق إلا بثلاث مراحل في كل من الخطابة والكتابة والشعر:

١) التهيؤ النفسي والذهني.

٢) مثول المعاني منثورةً في الذهن، وهو ما يعبر عنه بمرحلة التكوين.

٣) ثم التعبير عن هذه المعاني وتثقيف عباراته أي مراجعتها والتغيير والتبديل فيها حتى يجيء الكلام سَلِساً سهلا مُسْتَوِيَ الأجزاء.

وقد بين بِشْر بن المُعْتَمِر (٢٢٦ هـ) التهيؤ النفسي والذهني في ساعات النهار الأولى أو في الهَزيع (الثلث) الأخير من الليل بقوله في صحيفته: «خذ من نفسك ساعة نشاطِك وفراغ بالِك، وإجابتِها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عَيْن وغُرّة من لفظ شريف، ومعنى بديع، واعلم أن ذلك أَجْدَى عليك مما يعطيك يومُك...».

خَلْقُ الشَّخْصِيّات characterization

مَنْهَج يُقدِّم به المؤلِّف شخصيةً ما في القصة أو المسرحية. وهذا المنهج يكون عادة بإحْدى طريقتين: إما أن يصف المؤلِّف الشخصية وصفاً دقيقاً، وإما أن يُظهر الشخصية من خِلالِ أحداث الرواية نفسها وتفاعُل الشخصية معها.

والطريقة الأولى هي التي يغلِب اتِّباعها بالنسبة للشخصيات الثانوية في الرواية، أما فيما يختص بالشخصيات الرئيسية فيغلِب المَزْج بين الطريقتين.

اَلْخَلْقُ الشِّعْرِيّ poetic invention

عند ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه «عيار الشِّعْر» هو بناء القصيدة بعد مُثول أفكارها ومعانيها في الذهن، وبعد التعبير عن هذه المعاني بألفاظ يختار لها الشاعر وزناً معيناً من غير تنسيق للشعر ولا ترتيب لفنون القول فيه ولا ترابُط بين الأبيات، ثم رَبْط الأبيات بحيث يأخذ بعضها بحُجَز بعض ومراجعة

الألفاظ والتأكد من موافقتها للمعاني التي ثارت في ذهنه ومراعاة التوفيق بين هذه المعاني والقوافي .

وهذه المرحلة الأخيرة هي مرحلة الصنعة والتثقيف، وبهذه المراحل الثلاث يتم بناء القصيدة . (انظر: الخلق الأدبي) .

خَلْقُ الْقُرآن

جعل الخليفةُ المأمُونُ (٢١٨ هـ) القولَ بأن القرآن مخلوق العقيدةَ الرسميةَ للدولة سنة ٢١٢ هـ، وذلك بتأثير ثُمامة بن أَشْرس النُّمَيْريّ (٢١٣ هـ) وبِشْر بن غِياث المريسي (٢١٨ هـ) اللذين دفعاه الى الاعتزال وإلى هذه العقيدة. وأمر المأمون بامتحان الفقهاء، فمن لم يقر منهم بأن القرآن مخلوق ضُرِب وحُبِس. وكان ممن ثبت على رأيه أحمدُ بن حَنْبَل (٢٤١ هـ) فأُوثِقَ بالحديد، وبعد وفاة المأمون امتحنه أخوه المُعْتَصِمُ فلم يرجع عن رأيه .

خَلِيع (انظر: ماجِن) .

الْخَمْرِيّات
bacchanalian verse; (Khamriyyāt)

هي الأشعار التي قيلت في مدح الخمر وصفَتها، وقد انتشرت في العصر العباسي في أشعار أبي نُواس وغيره، إلاّ أن رائِد العبّاسِيين فيها هو الوَلِيد بن يزيد بن عبدالملك (٨٨ ـ ١٢٦ هـ)، فقد قال فيه أبو الفرج (٣٥٦ هـ): «وللوليد في ذكر الخمر وصفتها أشعار كثيرة، قد أخذها الشعراء فأدخلوها في أشعارهم، وسَلَخُوا معانيَها، وأبو نُواس خاصة، فإنه سلخ معانيها كلها وجعلها في شعره» .

ومع أن الخمريات شاعت منذ ظهور الوليد بن يزيد إلا أن بشّاراً ومُطِيع بن إياس ووالِبةَ بن الحُباب قد نَمَّوْها، واتسع بها أبو نُواس اتساعاً شديداً حتى أصبحت فناً مستقلا تُفْرَدُ له القصائد والمقطوعات .

اَلْخَوارِج
Kharidjites; (Khawārij)

فِرَق كانت تعتقد أن ولاية الأمة الإسلامية ليست وَقْفاً على قُرَيْش، بل هي حق لخير المسلمين ولو كان عبداً حبشياً . وفي سبيل هذه العقيدة استعذبوا الاستشهاد، واستباحوا دماء المسلمين بل ودماء أطفالهم طلباً لرضاء الله ولثواب الآخرة. ولذلك اصطبغ أدبهم وشعرهم بصبغة ثوار شاهرين سُيُوفَهُمْ أينما حلّوا أو ارتحلوا . فشعرهم حماسي، ولكنها حماسة لا تثيرها العصبيات القبلية . كما كانت الحال عند شعراء الجاهلية، وإنما تحركها عصبيات العقيدة السياسية التي دانوا بها . كما كان شعرهم يفيض بالتعاطُف فيما بينهم، والزُّهْد في الحياة الدنيا وطلب الثَّواب في الآخرة. وإنما سُمُّوا بالخَوَارِج لخروجهم على إجماع المسلمين في أن الخِلافة في قريش. ومن أشهر شعرائهم عِمْران بن حِطّان (المتوفى سنة ٨٤ هـ) والطِّرِمّاح (المتوفى سنة ١٠٥ هـ) .

اَلْخَيال
imagination; fancy

أ ـ القدرة التي يستطيع العقل بها أن يشكل صُوراً للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود (صمويل جونسون) .

ب ـ قوة تحفظ ما يُدركه الحِسُّ المُشترَك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة (تعريفات الجرجاني) .

اَلخَيال الزُّخْرُفِي
fancy

عند هُبْز Hobbes القدرة على تنسيق مدركات الخيال وترتيبها ترتيباً بليغاً .

خَيالُ الظِّلّ
shadow play

نوع من مسرح العرائس يَستخدم مجموعة من الدُّمَى مصنوعة من الجلد وذات مفاصل وثقوب، يعرضها المحرك خلف ستارة بيضاء رقيقة بعد إطفاء الأنوار من ناحية المشاهدين وإضاءتها خلف هذه الدمى حتى يرى المشاهدون خيالها على الستارة. ثم تُحرَّك بوَساطة العِصِيّ، ويُتْلَى ما بينها من حِوار مصحوباً بالغناء والموسيقى. وخيال الظل إما صيني الأصل أو هِنْدِيُّه، انتقل إلى البلاد العربية، فتركيا، فأوروبا، وأخيراً إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ولم يَصِل إلينا من نصوص

تمثيلياته سوى ثلاثة هي: «طيف الخيال»، و«عجيب وغريب»، و«المتيم والضائع اليتيم»، وقد كتبها ابن دانيال (١٢٣٨ - ١٣١٠ أو ١٣١١ م) في صورة مُلَحٍ نَثْرِية وشِعرية.

اَلْخَيالُ الْمُبْدع fantasy

عملية تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل، أو القدرة على تشكيلها.

اَلْخَيال الْمُسَوِّي fancy

عند كولردج Coleridge ذلك الاستعداد لتشكيل الصور التي تحمل المعاني المثالية المجسدة بفعل الخيال المبدع.

خَيالي، وهمي fantastic

صِفة تُطلق على كل كلام أو عمل فني يكون من نسج الخيال، ولا يُحاكي الواقع.

وقد يقصد بخيالي romantic الصفة لكل موقف إنساني أو ميل نفسي يعتبر الذّات والحياة كأنها بطلا رواية وأحداث لها.

بابُ الدّال

ألدّادَويّة Dadaism

مدرسة في الفن والأدب أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا (١٨٩٦ - ١٩٦٣ ميلادياً) Tristan Tzara في سويسرا سنة ١٩١٧ م. وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعَلاقات السببية في التفكير والتعبير. وقد اعتَبرت ضِمْنَ وظيفتها الكبرى التخلصَ من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين. وقد لجأ أتباع هذه المدرسة إلى السخرية البالغة في سبيل الوصول إلى هدفهم هذا، ثم اختلفوا، وأسس أندريه بريتون (١٨٩٦ - ١٩٦٦) André Breton الحركة السوريالية سنة ١٩٠٤ م وهي التي قضت على الدادوية.

دارُ ابْنِ رامِين house of Ibn Rāmīn

هي دار نِخاسة كبيرة قامت بالكوفة منذ أواخر عصر بني أُمَيّة (٤٠ - ١٣٢ هـ) جُلِبَ إليها الكثير من قِيان الحجاز وإمائه المغنيات، وأُولِعَ بهن عدد غير قليل من شعراء الكوفة، ونظموا فيهن أشعاراً كثيرة لا تخلو من الفُحْش مما أشاع الفسق والمجون في هذه المدينة، وامتد ذلك إلى البصرة، ثم إلى بغداد في عهد المَهْدِي (١٥٨ - ١٦٩ هـ) ومن تلاه من الخلفاء.

دارُ الحِكْمة (Dāru'l-Hikma)

هي مَكْتَبة أنشأها الحاكِم بأمر الله الخليفةُ الفاطمي على نَسَق «بيت الحكمة» الذي أنشأه المأمون والخليفة العباسي (٢١٨ هـ)، واستقدم إليها العلماء والأدباء والفقهاء والأطباء، فكثرت فيها المناظرات وألقيت المحاضرات.

دارُ الْكُتُب library

بِناء به مجموعة من الكتب والمَراجع المختلفة مرتبة على الأرْفُف ترتيباً معيَّناً، كما ترتب فهارسها حَسَبَ نِظام خاص يشير إلى مكانها على الرَّفّ.

ومنها دار الكتب القومية، وتحتوي على شتى الكتب في الفنون والعلوم باللغات المختلفة، وأولى وظائفها حفظ التراث القومي، مخطوطاً ومطبوعاً، وإعانة الباحث المتخصص على إتمام بحثه. ولا يُسمح فيها باستعارة الكتب خارجها. مِثال ذلك دار الكتب بالقاهرة، ومنها ما هو خاص بفن أو فنون متقاربة كمكتبات الوزارات والأقسام المختلفة بالكلّيات.

ومنها ما هو عام ويحتوي على الكتب المختلفة بشتى اللغات التي يحتاجها القارىء ويسمح فيها عادةً باستعارة الكتب خارجها. مِثال ذلك دور الكتب العامة الملحقة بدار الكتب في القاهرة.

ومنها ما هو خاص بالأطفال، ويحتوي على الكتب التي تتناسب معهم في المراحل المختلفة، كما تشتمل على المصورات البراقة التي تجذب انتباه الطِّفل وتجعله يُقبِل على القراءة، مِثال ذلك مكتبات المدارس الابتدائية والثانوية، ومكتبة الطفل الملحقة بدار الكتب في القاهرة.

ومنها المَكْتَبَةُ الْخَاصّة: وهي مجموعة الكتب التي يملكها شخص من الأشخاص كالمكتبة الزكية والخزانة التَّيْمُورية قبل نقلها إلى دار الكتب بالقاهرة.

دار الكُتُب العامّة public library

(انظر: دار الكتب).

دَارُ الْمَحْفُوظات archives

المكان الذي تُحفظ فيه السجلاّت الرسمية والتاريخية.

دارُ النَّدْوة (Dāru'n-nadwa)

هي دار بمكة كان يجتمع فيها الخطباء يخطبون ويتحاورون، وممن اشتهر بالخطابة فيها عُتْبة بن رَبيعة وسُهَيْل بن عمرو الأعلم، وهو الذي قال فيه عمر رضي الله عنه للرسول ﷺ: «يا رسول الله! أَنْزِعْ ثَنِيَّتَيْه (ضِرْسَيْه) السُّفْلَيَيْنِ حتى يُدْلَعَ (يسترخيَ فلا يحسن النطق) لِسانُهُ، فلا يقوم عليك خطيباً أبداً»، فقال الرسول عليه الصلاة والسلام: «لا أُمَثِّل فَيُمَثِّلَ اللهُ بِي، وإن كنتُ نبياً، دَعْه يا عمر، فعسى أن يقوم مَقاماً تَحْمَدُه».

دارُ النَّشْر publishing firm

هي الشركة أو الهيئة المختصّة بنَشْر الكُتُب.

دارُ الْوَثائِقِ الرَّسْمِيّة publicrecord office

مكان تَحْفَظ فيه الدولة جميع الوثائق الرسمية للرجوع إليها عند الحاجة، وتشمل سِجلاّت المواليد والوَفَيَات، وسجلات المحاكم، والمِلْكية، والمراسَلات الرسمية، والوثائق التاريخية من مُعاهَدات وعهود واتفاقيات.

اَلدّائِرةُ الْعَرُوضِيّة prosody circle

هي عِبارة عن مَجْمُوعة مكونة من تَفْعيلات، وقد تكون من تفعيلة واحدة، وهذه التفعيلات مُرَكَّبة من مَقاطِع عَرُوضِيّة تشبه إلى حد كبير النَّغَمات في السُّلَّم المُوسِيقيّ. وليست هذه المقاطع سوى الأَسْباب والأَوْتَاد، وهي خمس دوائر، الدائرة الأولى دائرة المُخْتَلِف، ويخرج منها الأبحر: الطَّويل والمَديد والبَسِيط. والثانية دائرة المُؤْتَلِف، ويخرج منها البحران: الوافِر والكامِل. والثالثة المُجْتَلَب، ويخرج منها الهَزَج والرَّجَز والرَّمَل. والرابعة المُشْتَبِه، ويخرج منها السَّريع والمُنْسَرِح والخَفِيف والمُضارِع والمُقْتَضَب والمُجْتَثّ. والخامسة المُتَّفِق، ويخرج منها بحر واحد هو المُتَقارب، أما المُتَدارَك فلم يعده الخَليل (١٠٠ - ١٧٤ هجرية؟) ضمن بحوره، بل زاده الأَخْفَش الأَوْسَط (٢١٥ هـ).

دائِرةُ الْمَعارِف encyclopaedia

الموسوعة التي أصدرها الفيلسوفان الفرنسيان دالنبير D'Alembert وديدرو Diderot بين سنتي ١٧٥١ و١٧٧٧ تحت عنوان «المعجم المصنف للفنون والعلوم والحرف» Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. وتتميز هذه الموسوعة بالنزعة العقلية والروح العلمية. وقد أسهم في كتابتها أشهر فلاسفة القرن الثامن عشر في فرنسا من أمثال فولتير Voltaire وروسو Rousseau ومنتسكيو Montesquieu وبوفون Buffon.

(وانظر: الموسوعة).

اَلدَّخِيل foreign word or expression; loanword

اللفظ أو العبارة الأجنبية التي دخلت لغةً ما مِنْ غير أن يَلْحقها أي تغيير، كالأكسجين والتليفون في اللغة العربية.

الدخيل، في العَرُوض العربي، (انظر: التأسيس).

اَلدِّراسة، اَلْبَحْث study

المَقال النثري الذي يُعالج موضوعاً علمياً معيَّناً بالفحص والاستقراء.

اَلدِّراسةُ الإِحْصائِيَّةُ لِلأُسلوب computational stylistics

علم تحليل الأثر الأدبي تحليلاً رياضيّاً إحصائيّاً

يَعتمد على أساليب الحِساب العِلمي والآلات الحاسبة، وذلك بالاعتماد على عناصر أُسلوب التأليف التي تَخضع لأنماط قياسية، مِثال ذلك: نسبة تكرُّر كلماتٍ مُمَيِّزة للمؤلِّف، وتحليل أساليبه في تركيب الجملة، وتكرار شذوذه عن نظام التركيبات المألوفة للجملة أو الكلمة، وطول جمله أو كلماته، واطِّراد تجمُّع بعض الكلمات الدالَّة في تتابُعٍ مميِّز له. وهناك وسائل علمية مختلفة للقيام بهذه العمليات الحسابية، وقد ظهرت فائدتها في تحقيق نسبة أثر مَجهولِ المؤلِّف الى كاتِبٍ مُعيَّن، وتكملة مخطوطات أثرية ناقصة كلفائف البحر الميت.

دراسةُ الأيْقُونات، الأَيْقَنة iconography

بحث فيا يختص بفن تصوير الأيقونات وتاريخها.

دِراسةُ الصُّوَرِ الدِّينِيّة religious iconography

دراسة الموضوعات والرموز والشخوص المصورة والنقوش الزُّخرفية المتصلة بدِين من الأديان ممثَّلةً في الفن.

دِراسةُ مَشاكِلِ الضَّمِير casuistry

١ - بَحْثُ مَدَى اتِّفاق أعمال الإنسان مع قواعد الأخلاق الدينية. عُنِيَ بها خاصة اليسوعيون الذين توسعوا في تسويغ كثير من الأفعال، بشيء من التَّحايُل، مما دعا إلى الاعتراض والنقد.

٢ - يُستعمل اللفظ الأجنبي بوجه عام في الدَّلالة على كل مُغالَطة أو خروج على قانون أو مبدأ عامٍّ (مع ٨).

دِراسةُ المصوَّرَات iconography

دراسة التصويرات المختلفة لموضوعٍ ما عَبْرَ العصور أو في عصر معيَّن، وذلك مثل دراسة ميلاد السيد المسيح عند المدارس التصويرية المختلفة.

اَلدِّراسةُ النَّقْدِيّة critical study

البحث الذي يتضمن مُعالَجة موضوعٍ ما بالتحليل والنقد، مِثال ذلك «إحياء النحو» للمرحوم إبراهيم مصطفى.

الدِّراما drama

المسرحية الجادَّة التي لا يُمكن اعتبارها مأساة ولا مَلْهاة، وفيها مُعالجة لمُشكِلة من مشاكل الحياة الواقعية. ومن أهم النصوص النقدية التي وضحت فيها أصول هذا الجنس المسرحي مقدِّمة فيكتور هوجو Victor Hugo لمسرحيته المُسمَّاة «كروموِيل» Cromwell (١٨٢٧ ميلادياً).

الدِّراما البُرْجُوازِيّة drame bourgeois

وهي نوع من المسرحية ابتدعه دني ديدرو Denis Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤ ميلادياً) وقد تميز هذا النوع من المسرحية بجدية موضوعاته ووصفه لظروف شخصيات من الطبقة المتوسطة، وبالتزامه النثر في الحِوار، وبأغراضه الأخلاقية، وباحترامه لقاعدة الوَحَدات الثلاث التي استخلصها نقاد عصر النهضة في إيطاليا ونقاد القرن السابع عشر في فرنسا من كتاب أرسطو «فن الشعر».

اَلدِّراما الشَّعْبِيَّة folk drama

وتتناول الإبداع التقليدي الذي يقوم بالتمثيل المُباشِر وغير المُباشِر على السَّواء، وتضم تلك الحَلَقات من التمثيل الطقوسي في الحفلات الدينية والاجتماعية كالاحتفال بالتحول من فصل إلى فصل أو من موسم إلى موسم من المواسم أو عيد من الأعياد مثل الاحتفال التقليدي في مصر الذي استمر دهراً طويلاً في شهر هاتور أو كيهك من التقويم القِبْطِيّ لتمثيل الأمل في الخصب والتكاثر بعد الذبول في الشتاء. ومثل التعزية التي تمثل مقتل الحسين رضي الله عنه في بعض الأقطار الإسلامية. وللدراما الشعبية وظيفة نفعية في بعض الأحيان كشفاء الأمراض، وتتصل بالمُمَارَسات السحرية القديمة مثل مشهد الزَّار في الحبشة ومصر وبعض مناطق الجزيرة العربية. ويرى بعض الدارسين أن السِّيَر الشعبية ضَرْبٌ من التمثيل يقوم به ممثل فرد على نغمات آلة موسيقية هي الرَّبابة، ويحكي بصوته الطفل والشيخ

والمرأة والعجمي... إلخ... كما هو الحال في إنشاء حلقات من سِيْرَة بني هلال في مصر وغيرها من الشعوب العربية. والأدب الشعبي يضم أنواعاً من الدراما الشعبية التي تقوم بالتمثيل غير المباشر مثل بابات خيال الظل التي تعتمد على تحريك صور من الجلد تمثل شخوصاً وكائنات ومشاهد، تنعكس ظلالها على شاشة أمام النظارة، والدُّمَى المُجسَّمة لبعض النماذج البشرية في «القَرَهْ كُوز» المعروف في تركيا ومصر وغيرهما من بلاد الشرق، ومثل «صندوق الدنيا» الذي يعرض مشاهد مصورة في إطار إنشاد وغِناء وموسيقى. وهناك أنواع أخرى من الدراما الشعبية تعتمد على تمثيل البهلول أو المُهرِّج، وقد تمثل مشاهد من الحكايات الشعبية المشهورة ويكون ذلك في المواسم والحفلات الاجتماعية وبخاصة حفلاتُ الزواج، ويُطلَق عليه في ريف مصر وغيره من البيئات العربية «السامِر».

(د. عبدالحميد يونس).

اَلدَّرْج، اَللَّفَّة — scroll

أوراق من الرَّق أو الورق أو البَرْدِيّ ملفوف بعضها حول بعض، كانت تُخَطُّ عليها الوثائق، ثم يُحتَفَظ بها ملفوفة على هذا النحو.

اَلدَّسّ، اَلإقْحام — interpolation

١ - هو إدخال كلمات أو عِبارات في نص خطأً أو تزويراً في حين أنها ليست موجودة في أصل النص. مِثال ذلك الأحاديث الموضوعة المدسوسة على الرسول صلوات الله عليه.

٢ - نَفْسُ النَّصِّ المدسوس.

اَلدِّعاية — propaganda

لها مَعانٍ ثلاثة: منها معنى خاص بالكنيسة الكاثوليكية، وهو ما يجب نشره من المبادىء الدينية، وقد دُوِّنَت هذه المبادىء في لائحة تكوين «جمعية ما يجب التبشير به» Congregatio de propaganda fide التي أُسِّست سنة ١٦٢٢ ميلادياً للإشراف على إرساليات المُبشِّرين في كل أنحاء العالَم. أما معناها الثاني فهو التعبير عن وجهة نَظَرٍ بكل الوسائل المُتاحة لاستمالة نفوس السامعين أو القُرَّاء مشروعةً كانت أو غَيْرَ مشروعة. والمعنى الثالث وهو الذي يتصل بالآداب، هو استخدام الفن أو الأدب في الدعوة لفكرة لا تتصل بهما، وإنما تتَّصل بنظرية فلسفية أو دينية أو سياسية يريد المؤلِّف استمالة النفوس إليها. ومبدأ هذا الاتجاه الأخير هو أن الحياة صِراع يتحتَّم على الإنسان أن يحدد موقفه فيه، وأن الفنون والآداب ما هي إلا وسيط لإيصال الفكرة إلى الناس. ومع بُعْدِ هذه الفكرة عن المبادىء الجَمالية المألوفة فيما يتعلق بالعمل الفني إلا أن بعض روائع الأدب قد أُلِّف أصْلاً بغَرَض الدِّعاية، ومنها مسرح أريستوفانيس Aristophanes (٤٤٨ تقريباً - ٣٨٠ تقريباً ق. م)، وروايات تشارلز ديكنز Charles Dickens (١٨١٢ - ١٨٧٠ م)، ومسرح برنارد شو George Bernard Shaw (١٨٥٦ - ١٩٥٠ ميلادياً).

دَعائِمُ الأَدَب — foundations of literature

هي: ١) فكرة الأدب، ٢) وصورته، وهما سر جماله ورَوْعَتِه.

٣) المطابَقة والتناسب بين الصياغة والمضمون من جهة، وما يتصل بالعمل الأدبي وجوّه من ناحية الغرض والموضوع وقارىء الأدب أو المستمع إليه من جهة أخرى. وأقدم من عرض لهذه الدعائم الثلاث هو بِشْر ابن المُعْتَمِر (٢١٠ هـ) في صحيفته. وقد يطلق على دعائم الأدب عَناصِر الأدب.

اَلدَّعْوَى، اَلْقَضِيّة — thesis

قَوْل مكون من موضوع ومحمول يحتمل الصِّدْق والكَذِب لذاته، ويَصِحُّ أن يكون موضوعاً للبرهنة (المعجم الوسيط).

اَلدِّفاع apology

١ - مؤلَّف للدِّفاع عن آراء الكاتب وتبريرها، أو لتوضيح مسألة ما. ومن أشهر أمثلة الدفاع بهذا المعنى: «الدفاع» لأفلاطون الذي يدافع فيه سُقراط عن نفسه أمامَ محكمة أثينا العُليا.

٢ - توضيح الأُسُس التي بُنيت عليها عَقيدة أو نظرية مُعينة أو فنٍّ ما، مثال ذلك: «الدفاع عن الشعر» Apologie for Poetrie (١٥٨٠ م) لسير فيليب سيدني Sir Philip Sidney. ومثال ذلك في الأدب العربي: المقالات التي وضعتها جماعة أبوللو في الدفاع عن الشعر الحر.

٣ - وفي القرن الثامن عشر بانجلترا، أصبحت كلمة «دفاع» Apology تُرادِف تقريباً الترجمة الذاتية، دُون التعرُّض للدفاع عن نظريات مُعيَّنة أو تبريرها.

اَلدُّفّ tambourine; (duff)

هو أداة موسيقية من جلد كان يستخدمها شعراء الجاهلية في غِناء أشعارهم.

اَلدّلالات عَلَى الْمَعانِي indications of meaning

حصرها الجاحِظ (٢٥٥ هـ) في خمسة أشياء:

١ - الدّلالة اللّفْظِيّة (انظر الدلالة الوَضْعِيّة).

٢ - الإشارة باليد والرأس وبالعين والحاجب والمَنْكِب، وبالثوب، وبالسيف.

٣ - الدلالة بالخط.

٤ - الدلالة بالعَقْد، وهو نوع من العد بأصابع اليدين على نحو ما يفعل المبتدئون في تعلم الحساب.

٥ - النُّصْبة، وهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد، كما هي الحال في الصُّفْرة التي تبدو على وجه المذعور.

الدّلالةُ الاجْتِماعِيّة

(انظر: الدلالة المعجمية أو الاجتماعية).

دَلالةُ الالْتِزام: (انظر: الدلالة العقلية).

دَلالةُ التَّضَمُّن (انظر: الدلالة العقلية).

اَلدّلالةُ الصَّرْفِيّة

هي التي تستفاد من بِنْية الكلمة وصِيغَتِها فكلمة غَفُور مثلا تدل على الاتصاف بكثرة الغُفْران بخلاف غافِر التي تدل على مجرد الاتصاف بالغفران، من غير مُبالَغة فيه.

اَلدّلالةُ الصَّوْتِيّة

هي التي تستفاد من طبيعة بعض الأصوات، فالخاء في تَنْضَخ مثلا جعلتها تدل على فَوَران السائل في شدة وعُنْف، وعلى العكس منها كلمة تَنْضَح التي تعبر عن فوران الماء في بُطْء.

اَلدّلالةُ العَقْلِيّة

هي:

١ - دلالة اللفظ على ما يكون جُزْءاً من مَفْهُومِه كدلالة البيت على السَّقْف، وتُسَمَّى دلالةَ التَّضَمُّن.

٢ - دلالة اللفظ على ما يكون خارجاً عن مفهومه كدلالة لفظ السقف على الحائط لأن وجود السقف يستلزم وجود الحائط، وتسمى دلالةَ الالْتِزام.

اَلدّلالةُ اللّغَوِيّة: (انظر: الدلالة الوضعية).

دَلالةُ الْمُطابَقة (انظر: الدلالة الوضعية).

اَلدّلالةُ الْمُعْجَمِيّة أو الاجْتِماعِيّة

هي عبارة عن المعنى الذي يستقل به اللفظ في المعاجم اللغوية أو أثناء التخاطب، وهذا غير دَلالَتِهِ الصَّرْفِيّة، فلفظ غَفُور مثلا يدل على شخص متصف بالغُفْران، غير أن هذه الصيغة الصرفية تزيد معنى أزيد وهو الكثرة والمبالَغة.

اَلدّلالةُ النَّحْوِيّة syntactic signification

إن ترتيبَ العبارة العربية يتوقف عليه وضوحُ دلالتها بحيث لو اختل هذا الترتيب لم يُفْهَم المراد منها. ومثال ذلك الشطر الثاني من قول المتنبي (٣٥٤ هـ):

أنَّى يكون أبا البريةِ آدمٌ
وأبوك والثّقلانِ أنتَ محمدُ؟

والوضع الصحيح: كيف يكون آدم أبا البرية، وأبوك محمد، وأنت الثقلان (الإنس والجن)، ولذا عُدَّ هذا البيتُ مثالا للتَّعْقِيد اللَّفْظِيّ. (انظر: التعقيد اللفظي).

الدّلالةُ الوَضْعيّة

وتُسَمَّى الدلالة اللُّغَوِيّة، أو دلالة المُطابَقة، وهي دلالة الألفاظ على معانيها الموضوعة بإزائها، كدلالة السماء والأرض والجِدار على مُسَمَّياتِها.

الدُّوبيت — dōbēt; couplet

أحَد الفنون السبعة في الأدب العربي، وهو شعر مستعار وزنه من الفارسية. ويتكون اسمه من كلمة (دو) بمعنى اثنين، و(بيت) عربية. وكل بيتين في القصيدة متفقان في الوزن والقافية، ويكوِّنان وحدة مستقلة. والمِثال الذي ضربه الرُّواة له:

رُوحي لكَ يا زائرَ اللّيلِ فِدَا
يا مُؤْنِسَ وَحْدَتي إذا اللّيلُ هَدَا
إن كانَ فِراقُنا مع الصُّبْحِ بَدَا
لا أَسْفَرَ بعدَ ذاكَ صُبْحٌ أَبَدَا

(انظر: الفنون السبعة).

اَلدُّوبيتُ المَلْحَمِيّ — heroic couplet

بيتان متتاليان خُماسِيًّا التفعيلةِ من البحر اليامبي، قافيتها واحدة. وقد سُمِّي ملحمياً في الشعر الإنجليزي لأنه كان يُستعمل فيما بين ١٦٦٠ و١٨٠٠ ميلادياً لترجمة الملاحم اليونانية، ولمحاولة أن تكتب به ملحمة إنجليزية. وأول ما ظهر هذا النوع في القرن الرابع عشر على يد تشوصر Chaucer وظل مستعمَلاً خلال العهد الإليصاباتي بجانب الشعر المُرْسَل الذي كان يستعمله شكسبير في مسرحياته. غير أن عصره الذهبي بدأ على يد درايدن Dryden في أواخر القرن السابع عشر، وأمهر من استعمله هو ألكسندر پوب Alexander Pope في أوائل القرن الثامن عشر. وتتميز أبياته بالتزام الوقفة العروضية في وسط البيت، والوقفة النحوية في آخره، واكتمال المعنى في آخر البيت الثاني من الدوبيت إذا لم يكتمل في آخر البيت الأول.

وفي أوائل القرن التاسع عشر بعث الشاعر الرومانتيكي اللورد بيرون Lord Byron الحياة من جديد في هذا القالَب الشعري.

الدُّوجْماطِيقِيّة — dogmatism

(انظر: القَطْعِيّة).

اَلدَّوْر — couplet; verse; batch

مجموعة من الأبيات تربط بينها قافية واحدة. (انظر: المقطع الشعري).

اَلدَّوْرِيّة — journal; periodical

هي النشرة التي تَصْدُر دورياً في موضوعات يَغْلِب عليها الطابَع العلمي الجادّ، مِثال ذلك مَجلاَّت المِهَن الطبية المختلفة التي تَصْدُر في القاهرة ودمشق وبغداد وبيروت.

دُونْ خُوان — Don Juan

من الشخصيات الشهيرة في الآداب الأوروبية منذ القرن السابع عشر حتى اليوم. وقد ظهر دون خوان (أوّلَ ما ظهر في مؤلَّف أدبي مُحترَم) في مسرحية «خَدّاع أشبيلية والضيف الحجري» (١٦٣٠) El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra للكاتب الإسباني تيرسو دي مولينا (١٥٧١ تقريباً - ١٦٤٨ م) Tirso de Molina حيث يظهر بوصفه خداعاً لا يخجل من أي شيء، ويتميز بالتهور الذي يدفعه إلى عدم المبالاة بالدين والأخلاق، ومن صفاته أيضاً ازدراؤه لكل القِيَم والمشاعر الإنسانية، الأمر الذي يدفعه إلى مُغازَلة النساء لمجرد إغْوائِهِنّ ونشوة النصر عليهن. وبرغم كفره بجميع المقدَّسات يشعر بتشوق خفي في نفسه إلى الحصول على غفران إلّهي يفتقده في كل آن.

وقد امتدت أُسطورة «دون خوان» إلى الأدب الإيطالي أولاً عن طريق «المَلْهاة المرتجلَة» Commedia dell'arte في القرن السابع عشر، ومن إيطاليا إلى فرنسا، ثم إلى كل أنحاء أوربا، وتطورت أسطورته من قصة مُغامِر جسور إلى وصف فيلسوف حزين يبحث عن معنى الحياة من خِلال التجربة والمُغامَرة العاطفية، ولا يَظْفَر بحاجته، بل يتحقق من زَيْف الحياة وعبثها مَثَلُه في ذلك مَثَلُ الشيطان في بعض القِصَص من الأدب الرومانتيكي.

بابُ الذال

ذاتُ الأمْثال (Dhāth'l-amthāl)

هذا اسم لمزْدَوِجة نظمها أبو العَتاهِية (٢١١ هـ) في أربعة آلاف بيت على ما يقال . وهي كما يدل عليه اسمها عبارة عن حِكَم وأمثال نقلها من الآداب الفارسية، وهي خير ما يصور نظرية الخيرِ والشرِ الْمانَويّة . وقد جاء في تَضاعيفها :

حَسْبُكَ مِمّا تَبْتَغيهِ الْقُوتُ
مـا أكْثَرَ الْقُوتَ لِمَنْ يَمُوتُ
لكل ما يؤذي ـ وإن قَلَّ ـ أَلَمْ
ما أطولَ الليلَ على من لم ينَمْ

ذاتُ الْجَوارب الزّرْقاء blue-stocking

١ ـ لقب أُطلقَ على بعض السيدات الإنجليزيات في منتصف القرن الثامن عشر، كُنَّ يجتمعن في صالون السيدة إليزابيت منتاجيو Elizabeth Montagu للتحدث مع الأدباء هَرَباً مِن ضَياع الوقت في لَعِبِ المَيْسِر، وكان أحد هؤلاء الأدباء بنيامين ستلنجفليت Benjamin Stillingfleet يرتدي جوارب زرقاء فسمَّى الأميرال بوسكون Boscawen هذه النَّدْوة تهكُّماً بندوة الجوارب الزرقاء .

٢ ـ اَلْمُتَحَذْلِقة : ثم أُطلقَ هذا اللقب على كل امرأة تتكلّف الأدب .

٣ ـ اَلْمُدَّعِيةُ الأدَب : كما أُطلقَ على من يَدَّعين الأدب من السيدات ولَسْنَ بأدِيبات .

٤ ـ اَلأدِيبة : وفي النادر يُطلق هذا اللقب على المرأة ذاتِ الذَّوْق الأدبي الرفيع والثقافة الواسعة .

ذاتي subjective

الاتجاه الذاتي عموماً هو كل مَيْلٍ إلى اعتبار أحكام الإنسان مَبْنية على مُيوله الفردية وذوقه الخاص . وقد أطلق على المدارس النقدية التي ترى أن الحكم على العمل الفني يجب أن يقوم على ذوق الناقد لَحْظَةَ حُكْمه عليه لا على أساس المقاييس النقدية الموضوعة مِن قَبْلُ .

الذّرائعيّة (انظر: البَرَجْماتِيّة) .

اَلذِّرْوة climax

في القصة أو المسرحية : النقطة الحاسمة في الصراع الدرامي .

اَلذِّكْرَى reminiscence

الصور الذهنية تحضر إلى الذاكرة وتمثل أحداثاً مضت . وكثيراً ما تكون مادة للأدب وذلك خاصة في الترجمة الذاتية وأدب الرحلات وشعر الرثاء والحنين إلى الماضي، وذلك كالنسيب في قصيدة امرىء القيس (٥٠٠ ـ ٥٤٠ م؟) « قفا نبك » .

اَلذّلاقة apical articulation

هي، في علم التجويد، الخِفّةُ في الكلام، والأحْرُفُ العربية المُذْلَقة هي الفاء والراء والنون، والميم، واللام، والباء . وبعضها يخرج من طرف اللسان وهي الراء والنون واللام، وبعضها من طرف الشفتين، وهي الفاء

والميم والباء. وقد أطلق عليها ابنُ جِنّي (٣٩٢ هـ) هذه التسمية لكثرة شُيُوعها في العربية، ويقابلها الإصْمات.

ذُو الرُّمّة (Dhu'r-rumma)

هو غَيْلان بن عُقْبة (٧٧ - ١١٧ هـ) من بني عَدِيّ بن عبد مَناة، لُقِّب بذي الرمة لقوله يصف الوَتد «أشعث باقي رمة التقليد»، والرمة القطعة البالية من الحبل، وكانت بِمثابةِ قلادة لِلْوَتِد لذلك أضيفت إلى التقليد، وقيل لأسباب أخرى.

ذُو الرِّياسَتَيْن (Dhu'r-riyāsatayn)

هذا لقب الفَضْل بن سَهْل وَزِير المأمون (٢١٨ هـ) ومُدَبِّر شُئُونِه ومُسْتَشارِهِ وكاتِبِه. والمقصود بالرياستين رياسة السَّيْف ورياسة القَلَم، وذلك لبسالته في الحرب وبراعته في الكتابة.

ذُو الْمَجَاز (Dhu'l-majāz)

إحدى أسْواق العرب القديمة التي كانت تُعْقَد فيها المناظراتُ الأدبية والمساجَلات من شعر أو خطابة في أوائِل شهر ذي الحِجّة.

اَلذَّوْق (taste)

١ - قوة مرتبة في العَصَب المفروش على جِرْم اللسان تُدْرِك الطُّعُوم المتحللة من الأجرام المُماسّة له المخالطة للرطوبة اللُّعابية التي فيه فتستحيل إليه (ابن سينا - «النجاة»).

٢ - قدرة الإنسان على التفاعل مع القِيَم الجَمَالية في الأشياء وخاصة في الأعمال الفنية.

٣ - نِظام الإيثار لمجموعة محدَّدة من القِيَم الجَمَالية نتيجة لتفاعل الإنسان معها.

وفي تاريخ الآداب الغربية يرجع ذيوع مفهوم الذوق الأدبي إلى الْقَرْنِ السَّابعَ عَشَرَ، مع ظهور النَّـزعة الكلاسيكية المُحْدَثة.

والذوق أحد مقاييس النقد الأدبي عند العرب، وهو عند الآمِدي (٣٧١ هـ) ثلاثة أقسام:

(١) الطَّبْع: وهو القوة التي فُطِر عليها الناقد.

(٢) الحِذق: وهو القوة التي يكتسبها الناقد بالمِران والدُّرْبة.

(٣) الفِطْنة: وهو امتزاج الطبع بالحذق.

وصاحب الفطنة أقدر على الحكم من صاحب الطبع أو صاحب الحذق وحده.

اَلذَّوْقُ الْعامّ (common sense)

مجموع تجارب الإنسان التي يُفسِّر على ضوئها ما يُحِسُّه أو يدركه من الأشياء، ويسمى الإدراك السليم.

اَلذَّيْل (appendix)

تَتِمّة ليست من صُلْبِ النصّ وإنْ كانت مُكْمِلةً له وهامّةً لِفَهْمه، تُطبع بعده مُباشرةً، وتَسبِق عادةً الكَشّاف.

والفرق بين الذيل والإضافات أن الأول جزء من خُطّة التأليف، أمّا الإضافات، فقد مَثَلَت في ذِهْنِ المؤلّف أثناء الطَّبْع.

وقد يَعْنِي الذيلُ excursus بحثاً يضاف إلى مؤلَّف لشرح نقطة عولجت بإيجاز من قبل في نفس المؤلَّف.

بابُ الرّاء

اَلرَّاسِخُون في الْعِلْم erudite theologians

هم أولُو العلمِ بالدين وأصوله من الصَّحابة رضوان الله عليهم، وهم الذين عَنَتْهم الآية الكريمة ﴿وما يَعْلَمُ تأويلَهُ إلا اللهُ والراسِخون في العلم يقولون آمنّا به﴾، وسُمِحَ لهم أن يفسروا القرآن بعد النبي ﷺ. وقد اشتهر بالتفسير من الصحابة عشرة هم: الخُلَفاء الراشِدون، وابن مَسْعُود، وأُبَيّ بن كَعْب، وزيد بن ثابِت، وأبو موسى الأَشْعَرِيّ، وعبدالله بن الزُّبَيْر، وابن عبّاس. وابن عباس أكثرهم تفسيراً، ولذا يُعَدّ المؤسِّس لعِلْم التفسير.

رافِضةُ الشِّيعة Shiite

rejectionists; (rafidatu'sh-shi'a)

هم الذين يؤمنون بِكتابِ الْجَفْر، وهو كتاب يزعمون أنه عند أَئِمَّتِهِم، وفيه كل صنوف العلم وكل ما يكون إلى يوم القيامة. وقد هاجهم الشاعر بِشْر بن المُعْتَمِر (٢١٠ هـ) شيخ معتزلة بغداد. والجفر جِلْدٌ كتب فيه علي بن أبي طالب، أو جعفر الصادق الأحداثَ قبل وُقُوعِها. وعلم الجفر: علم يبحث فيه عن الحروف من حيثُ دَلالَتُها على أَحْداث العالَم.

اَلرَّامُوسِيّة Ramism

اسم لمذهب ظهر بفرنسا في القرن السادس عشر نسبة إلى الفيلسوف الإنساني الغرنسي راموس Ramus، وهو الصيغة اللاتينية لاسمه الفرنسي بيير دي لا راميه Pierre de la Ramée (١٥١٥ - ١٥٧٢)، وهو صاحب الكِتاب المشهور «فن الجَدَل» Dialectique (١٥٥٥) الذي عارض فيه الالتزام المُتزمِّت بتعاليم أرسطو وبِمناهج الْمَدْرَسِيِّين في تعليم الفلسفة والمَنْطِق وفِقْهِ اللغة. ويُمكن اعتبار هذا الكِتاب أول محاولة باللغة الفرنسية للتخلص من سيطرة الالتزام بُمحاكاة القُدامَى، والبدء في تغليب العقل على النقل، ذلك التغليب الذي أدى إلى ظهور ما سمي بعصر النهضة.

راهِني (انظر: حاضِري).

اَلرَّأْي opinion

حكم وتقدير لعمل أو موقف مُعيَّن، وكثيراً ما يتأثر بالظروف والمُلابَسات «الرأي مقدمة محمودة مسوقة في أن كذا كائن أو غير كائن، صواب فعله أو غير صواب» (ابن سينا: «النجاة»).

الرائد البَشِير:

اَلرَّائِعة masterpiece

هو العمل الفني أو الأدبي الذي يُجمِع الناس على تفرُّده الخارق وعلى كونه خَيْرَ ما أَنْجَز واضعه.

الرُّباعيّة quatrain; (ruba'iyya)

عند العرب: مَقطع شعري يتكون من أربعة أشْطُر، تتَّحد القافية في الأشطُر الأول والثاني والرابع. أما الثالث فقد يستقل بقافيته، وقد يتَّحد مع الأشطُر

الأخرى فيها. مثال الحالة الأولى:

لـو صـادَفَ نُـوحٌ دَمْـعَ عيني غَـرِقـا
أو صـادَفَ لَـوْعَتي الخليـلُ آحْتَـرقـا
أو حُمِّلَـتِ الجبـالُ مـا أحْمِلُـه
صـار دَكًّـا وخَـرَّ مُـوسَـى صَعِقـا

ومِثال الثانية:

يـا غُصْـنَ نَقـا مُكَلَّلاً بـالـذَّهَـبِ
أَفْـديـكَ مِـنَ الرَّدى بـأُمِّـي وأَبي
إن كُنْـتُ أَسـأتُ في هَـواكُـم أَدَبي
فـالعِصْمَـةُ لا تَكُـونُ إلا لِنَبِـي

وتَكثُر الرُّباعيات في ديوان أبي نواس وخاصة في الخَمْريات والغَزَل (انظر الدوبيت).

وفي الشعر الإنجليزي: الرباعية quatrain هي المقطع الشعري المكوَّن من أربعة أبيات تتفق في قافية واحدة او اثنتين، كما تتحد في وزن واحِد أو اثنين. وتتألف من مجموع الرباعيات قصائد «البَلَّد» (ballad)، والترنيمات والترتيلات الدينية.

وَالرُّباعِيَة tetralogy عند قُدامى الإغريق: كان يُقصد بها ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية ساتوروسية كان يتقدم بها الشاعر في القرن الخامس ق.م. إلى مُسابَقة المأساة.

ويُقصد بها حديثاً المسرحيات الأربع التي تتناول موضوعاً واحداً أو فكرة واحدة مُتطوِّرة من مسرحية إلى أخرى، على أن تكون كل مسرحية قائمة بذاتها. مِثال ذلك المسرحيات التاريخية التي تبدأ من رتشارد الثاني Richard II وتنتهي بهنري الخامس Henry V.

وهناك رباعيات روائية نثرية في الوقت الحاضر كرباعية الإسكندرية The Alexandria Quartet للورانس داريل Lawrence Durrell.

(إحْدَى) رَبّات الفِتْنة — Grace

في الأساطير اليونانية القديمة: إحدى إلَهات الجمال والفتنة الشقيقات الثلاث المُسمَّيات «اجلاييه» Aglae (الوَضَاءة)، و«ثاليا» Thalia (الازدهار)، و«يوفروزينيه» Euphrosyne (البَهْجة)، وهن بنات زيوس Zeus رب الآلهة ويورينوميه Eurynome بنت أوقيانوس Okeanos رب المحيطات.

وكانت هذه الشقيقات الثلاث يرعين كل ما يضيف الجمال والترفع والرقة إلى حياة الآلهة والبشر، وكن لذلك متصلات اتصالا وثيقاً بالفنون وبرعاة الفنون من الآلهة من أمثال أبوللو Apollo وأثينا Athena وهيرميس Hermes وأفروديتيه Aphrodite وإيروس Eros، وديونيسوس Dionysos كما كن يُصوَّرن عادة في الفن على شكل فتيات ثلاث تمسك كل منهن بيد الأخرى مرتديات ثياباً طويلة أو عاريات تماماً.

رَبَّةُ الحَظّ — Fortune

عند قدماء الرومان: الإلهة التي تتحكم في حياة البشر من حيث مصالحهم ونجاحهم وتقلُّبات أحوالهم. وكانت تمثل أحياناً حاملةً لِقَرْن الرَّخاء وعيناها معصوبتان كِنايةً عن عدم التزامها بمعايير الخير والشر، أو حاملة دَفَّةَ مركب كناية عن توجيهها لأمور البَشَر، أو حاملةً عَجَلَةً كِنايةً عن دوران حظ الإنسان صعوداً وهبوطاً.

رَبَّةُ الفَنّ — Muse

إحدى الإلهات الشقيقات التِّسْع، بنات زيوس Zeus رب الأرباب ومنيموزيني Mnemosyne إلَهة الذاكرة في الأساطير اليونانية القديمة. وكان الشعراء منذ القدم يناشدونهن في افتتاح مَلاحمهم أن يمدُدْنَهم بالإلهام والوحي. وقد بدأت عبادتهن في منطقة تراقيا (التي تتقاسمها تركيا وبلغاريا واليونان الآن) بجوار جبل أليمبوس Olympos. وبعد أن اقترنت عبادتهن بعبادة الإله ديونيوس Dionysus انتقلت إلى الاقتران بعبادة الإله أبوللو، راعي الفنون والشعر. وبعد أن كانت الشقيقات التِّسْع رباتٍ للفنون عامة تخصصت كل منهن بفن مُعيَّن، فأصبحت كاليوبي Calliope ترعى الشعر الملحمي، وكليو Clio التاريخ

وعزف القيثارة، وايراتو Erato شعر الغزل وأناشيد الآلهة والتمثيل الإيمائي، ويوتربي Euterpe المأساة والصَّفْر في النّاي والشعر الغنائي، وملبومين Melpomene المأساة والعزف على القيثارة (مشاركة في ذلك كليو ويوتربي)، وبولي هيمنيا Polyhymnia الرقص الديني والتمثيل الإيمائي في المعبد، وتربسيخوري Terpsichore الرقص الجماعي والإنشاد الجماعي، وثاليا Thalia الملهاة، وأورانيا Urania الفلك والملاحم الكونية.

الرَّبْط (انظر: تَداعِي المعانِي).

رَبْط المَشاهِد (انظر: اتصال المشاهد).

اَلرِّثاء elegy

البُكاء على الميت وَعَدُّ مَناقِبه شعراً، ومثاله في الشعر العربي رثاء الخنساء (٥٤ هـ) لأخيها صخر، ورثاء شوقي لحافظ إبراهيم (١٩٣٢ م)، ومطلعه:

قد كنتُ أوثِرُ أن تقول رِثائي
يا مُنصِفَ المَوْتى من الأحْياء.

اَلرَّجَز (rajaz)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ابتكرها الخليلُ ابنُ أحمدَ (١٠٠ - ١٧٤ هجرية؟)، ويُبْنَى على مُسْتَفْعِلُنْ ستَّ مرات، ثلاثاً في كل شَطْر، وقد يتكون من أربع فقط، اثنين في كل شطر، فيسمى مَجْزُوءاً، ومثال التام منه، قول الشاعر:

دارٌ لِسَلْمَى إذْ سُلَيْمَى جارةٌ
قَفْرٌ تَرَى آياتِها مثلَ الزُّبُرْ

ومثال المَجْزُوء منه: قول الشاعر:

قَدْ هاجَ قَلْبِي مَنْزِلٌ
مِنْ أُمِّ عَمْرٍو مُقْفِرُ

وهو الوزن الشَّعْبِيّ الذي ساد في العصر الجاهلي، وكان لا يتجاوز البيتين أو الثلاثة، وأول من أطاله الأغْلَب العِجْلِيّ (٢١ هـ) الشاعر المُخَضْرَم. (انظر: البَحْر).

اَلرَّجْعة (انظر: السَّبَبِيَّة).

اَلرُّجُوع self-contradiction

هو العود إلى الكلام السابق بالنقض لغرض بَلاغي، وذلك كقول زُهَيْر (جاهلي):

قِفْ بالدِّيارِ الَّتي لَمْ يَعْفُها القِدَمُ
بَلَى وَغَيَّرَها الأرْواحُ وَالدِّيَمُ

والغرض البلاغي هنا إظهار الكآبة والحَيْرة.

اَلرِّحْلَةُ الخَيالِيّة fantastic voyage

وهي قصة رحلة يقوم بها الإنسان في مناطق غير حقيقية وتصور مغامرات خارقة بقصد التسلية وإثارة الخيال. مثال ذلك: رحلات السندباد البحْريّ.

رَخامةُ الصَّوْت euphony

كَوْن الصوت مُطرباً، أو كَوْن الأصوات المتتالية في الكلمة أو العبارة حَسَنَةَ الوَقْع في السمع لحُسْن ائتلافها. مثال ذلك: لفظا المُزْنة والدِّيمة للسحابة المُمْطِرة بدلاً من البُعاق التي بمعناهما.

اَلرَّخاوة softening of the voice

هي، في عِلْمِ التَّجْويد، عدمُ انحصار الصوت انحصاراً تاماً، والحروف الرِّخْوة في العربية هي ما عدا الأحرفَ الشديدة.

(انظر: التَّشْديد).

رَدُّ العَجُز عَلَى الصَّدْر epanalepsis

هو أن يُجْعَلَ أحدُ اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفِقْرة أو البيت والآخَرُ في آخِرها أو آخره، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿وتَخْشَى الناسَ واللهُ أحقُّ أن تَخْشاه﴾، وقول الشاعر جَرير (١١٠ أو ١١٤ هـ):

أَخَلَبْتِنا وَصَدَدْتِ أُمَّ مُحَلَّمِ
أفتجمعين خَلابةً وصُدُودا؟

والمراد بالمكررين المتفقان لفظاً ومعنى، وبالمتجانسين المتشابهان في اللفظ دون المعنى، وبالملحقين

بها اللفظان اللذان يجمعها اشتقاق واحد أو شِبْهُه.

وفي البلاغة الأوربية يتأتى ذلك بتكرار الكلمة التي بدأت بها الجملة أو شطر البيت في آخر الجملة أو الشطر.

(انظر: التجنيس المقلوب المجنح، والجناس، وجناس الاشتقاق، وجناس المشابهة بالاشتقاق).

الرِّدْف (ridf)

هو، في العَرُوض العربي، حرفُ مدّ قبل الرَّويّ، كقول امرىء القَيْس (٥٠٠ - ٥٤٠ م؟):

قِفـا نَبْـكِ مـنَ ذِكْـرَى حبيـبٍ وعِـرْفـان
وَرَبْـعٍ غَفَـتْ آثـارُهُ مُنْـذُ أَزْمـانِ

فنون «أزمان» هي الروي، والألف قبلهـا الردف.
(انظر: الروي).

اَلرِّسالة epistle

إحدى الرسائل القديمة التي تتميز بقيمة أدبية عظيمة. مثال ذلك: كتاب النبي محمد ﷺ الى المُقَوْقِس عظيم القبط في مصر. (انظر: المقال، والخطاب).

والرسالة message عند النقاد وعلماء اللغة المحدثين: تلك المعاني التي تُنقل الى العقل المُدْرِك من خِلال رموز لغوية، أو وسائل توصيلية أُخرى بما فيها الوسائل الآلية كتلك التي تنقل موجات الصوت أو الضوء (الهاتف والمذياع والوسائل السمعية البصرية عامة)، أو رسائل ذهنية مُتواضَع عليها (كتكوين الجُمَل حَسَبَ قواعد النَّحْوِ والصَّرْف، وتنويعها بالوسائل البلاغية المختلفة). وهذا بطبيعة الحال إذا استثنينا المعنى الديني الأصلي للرسائل ألا وهو تبليغ الإرادة الإلّهية للإنسان بوساطة كِتاب مُنْزَلٍ أو نَبيٍّ مُوحىً إليه.

والرسالة أو الاطروحة thesis هي مُعالجة تفصيلية علمية أصيلة لموضوع خاصٍّ كالرسالة الجامعية.

اَلرِّسالةُ الإِنْجيلِيّة apostolical epistle

إحدى رسائل بولس الرسول في العهد الجديد من الكتاب المقدس.

رِسالةُ الْخَطِّ والقَلَم (Risālatu'l-khatt wal-qalam)

هي الرسالة التي كتبها الكاتب البارع محمد بن الليث لجعفر بن يحي (١٨٧ هـ) حينما كتب إليه جعفر يَسْتَوصِفُهُ الخط. وفيها يقول:

«أما بعد فلْيَكُنْ قلمك بحريّاً، لا متيناً ولا رقيقاً ما بين الرِّقّة والغِلَظ، ضيق الثَّقْب، وَابْرِهِ بَرْياً مُسْتَوياً كمِنْقارِ الْحَمامة...» إلى أن قال: «ثم ابتدىء الألف برأس القلم كله واخْطُطْ بعرضه واخْتِمْهُ بأسفله واكتب الياء والتاء والسين والشين والْمَطّة العُلْيا من الصاد والضاد والطاء والظاء والكاف والعين والغين ورأس كل مُرْسَل برأس القلم...».

(انظر: العقد الفريد: ٤/١٩٥)..

رسالةُ الْخَميس (risālatu'l-khamis)

هي رسالة كانت تُكْتَبُ في عهد كل خليفة عباسي متضمنة تأييد الدعوة العباسية وتأييد الخليفة القائم وقت كتابتها وتَعْدَاد مَناقِبه وأحقيته في الخلافة عن بقية أهل بيته. وأول رسالة من رسائل الخميس دبجها عُمارة بن حَمْزة (١٩٩ هـ) كاتب السفاح والمنصور، وعَدَّ ابن النَّديم (٣٨٥ هـ؟) رسالة الخميس لأحمد بن يوسف (٢١٣ هـ) وزير المأمون، من الكتب المُجْمَع على جودتها.

اَلرِّسالةُ الشِّعْرِيّة epistle; letter in verse

قصيدة ينظمها الشاعر على شكل خطاب في أي موضوع. مثال ذلك القصائد التي تبادلها الشاعران حافظ وشوقي (١٩٣٢ م) أثناء إبعاد شوقي إلى الأندلس. ومما جاء في قصيدة شوقي:

يا ساكني مصرَ إنا لا نزال على
عهد الوفاء وإن كنّا بَعيدينا
هَلاّ بعثتم لنا من ماء نهركمُو
شيئاً نبلُّ به أحشاءَ صادينا

ومما رد به حافظ:

عَجِبْتُ للنيل يدري أن بُلْبُلَه
صادٍ ويُروي رُبَى مصرٍ ويُروينا
لم تَنْءَ عنه وإن فارقْتُ موطنَه
وقد نأينا وإن كنّا مُقيمينا

الرسالة المحمدية

تبليغ ما أنزل على محمد ﷺ من تعليمات وأحكام للناس كافة.

اَلرَّسائِل — epistles; (rasā'il)

لها عدة مَعانٍ في الأدب العربي، منها:

١ ـ الرسائل الديوانيّة، وهي التي تختص بتصريف شئون الدولة، وكانت تمتاز بالوضوح والجمال الفني، كما كان لا بد لكاتبها من أن يُلِمَّ إلماماً كبيراً بأنواع من المعارف أهمها العلوم اللسانية والفقه بالإضافة إلى براعته البلاغية. وأول كاتب ذاع صيته في العصر العباسي عُمارة بن حمزة كاتب السفاح والمنصور.

٢ ـ الرسائل الإخْوانيّة، وهي التي تعبِّر عن مَشاعر الكُتّاب والشعراء نثراً ونَظْماً من مدح وهِجاء، واعتذار وعتاب، ورثاء إلى غير ذلك. وكان لا بُدَّ لكاتبها من أن يكون على جانب عظيم من الثقافة، وأن يُضمِّن رسائلَه طريفَ المعاني وبديع الصِّيَغ على نحو ما نرى في رسالة محمد بن زياد الحارثي في الشكر.

٣ ـ الرسائل الأدبية الخالصة، وهي التي تتخذ من خِصال النفس البشرية وأهوائها وأخلاقها وخيرها وشرها موضوعاً لها. وتعتبر هذه الرسائل مرحلة تطور للرسائل الإخوانية، فبينما كان كاتب الرسالة الإخوانية يعبِّر عن وداده لصديق معيَّن مثلاً، مال كاتب الرسالة الأدبية إلى التجريد، فأصبح يكتب عن الوداد والأُخُوَّة بصفة عامة، وخير مِثال لها رسالة يحيى بن زياد في الرد على ابن المقفع. على أن كُتَّاب الرسائل الأدبية كانوا يكتبونها أحياناً لمجرد التفكِهة والترويح عن النفس كما يشعر بذلك «كتاب الظِّراف» لعلي بن داود كاتب زُبَيْدة زوج الرشيد.

اَلرَّسّ — (rass)

هو الفتحة قبل ألف التأسيس اللاّزمة، كفتحة جيم (جائل) في قول أمير الشعراء أحمد شوقي (١٩٣٢):

ومَالَكَ كَالأَبْطَالِ سَيْفٌ تُجيلُهُ
وَلَكِنْ لِسانٌ بِالسَّفاهةِ جائِلُ

اَلرَّسْم — depiction; description

في المنطق: تعريف الشيء، بخصائصه وأعراضه اللازمة، وهو قسم الحد (مج ٨).

رَسْمُ الْخَرائط — cartography

صناعة الخرائط والمُجسّمات الجغرافية.

اَلرَّسُولُ الرَّسْمِيّ، اَلرَّائِدُ الْبَشِير — herald

شخصية من الشخصيات الثانوية في المسرحية الفرنسية الكلاسيكية في القرن السابع عشر وفي المسرحية الإنجليزية التاريخية في القرن السادس عشر. والغرض من وجودها هو تكملة السَّرْد المسرحي بقص الأحداث التي يتعسر تمثيلها على خشبة المسرح، أما الرائد البشير في المسرحية التاريخية الشكسبيرية، فكان يخدم غرضاً آخر هو الإيحاء بالجو الواقعي لبلاط الملوك أو لمعسكرات القيادة في المعارك الكبرى.

اَلرُّسُومُ الْمُسَلْسَلَة — comic strip

هي جملة رسوم تَظهر في الصحف عادةً ـ وأحياناً في دوريات خاصَّة بها ـ تُصوِّر مَراحِل قصة خيالية يغلِب فيها أن تكون هَزْلية، ويَظهر الحوار فيها عادةً داخِلَ رسمٍ شبيهٍ بسحابة تصدر من فم المُتحدِّث: وذلك كالرسوم المسلسلة التي تَظهر في مجلة «ميكي» للأطفال.

اَلرَّطانة — jargon

وهي الأسلوب الغريب في الكلام الذي يَصعُب فهمه.

اَلرِّعاية — patronage

وهي تشجيع الأثرياء والعظماء للفنون والعلوم

والآداب عن طريق مساعدة الفنانين والعلماء والأدباء مادياً أو معنوياً لمواصلة نشاطهم. وقد كان هذا هو النظام القائمة عليه الحركة الثقافية في أغلب الحضارات منذ القدم حتى منتصف القرن الثامن عشر في غرب أوربا. ومنذ ذلك الوقت استقلت الوظيفة الثقافية اقتصادياً لأسباب سياسية أو لمقتضيات الدعاية الحزبية ولظهور طائفة الناشرين في الميدان الأدبي الذين أخذوا يستثمرون أموالهم في ترويج الآثار الأدبية والعلمية. وفي أغلب أنحاء العالم الآن يسير استقلال العامل الثقافي جنباً إلى جنب مع نوع جديد من الرعاية، هو رعاية الدولة أو الهيئات العلمية الكبرى لا الرعاية الفردية.

رُعائِيّ، رَعَوِيّ pastoral; bucolic

نعت يتصف به الشعر الذي يتناول حياة الرُّعاة في بيئة ريفية واقعية أو يتكلف خلق جو ريفي يتبادل فيه الرُّعاة أشعاراً مختلفة الموضوع منها الغزل والرثاء والنقائض الخفيفة. ويرجع ذيوع هذا النوع من الشعر إلى ثيوكريتوس Theocritus (ازْدَهَر حوالى ٢٨٠ ق. م بالإسكندرية)، وكان ينظم الشعر واصفاً ذكرياته في جبال صقلية أو جزيرة كوس باليونان، ومن خلال هذه الذكريات عن حياة الرعاة خلق نوعاً مُصْطَنَعاً من الشعر يصف ريفاً مثالياً لا وجودَ له في الواقع. وكانت هذه القصائد تتخذ أحد أشكال ثلاثة:

١ - لقاء راعيين وتنافسهما في الإنشاد أمام حَكَمٍ من الرعاة، ولا يستطيع الحَكَمُ أن يُفاضِل بينهما، فتنتهي القصيدة في جو من الفرح العام.

٢ - راعٍ وحيد يتغزل في راعية يحبها، وقد تبادله الحب، وهي في أغلب الأحيان بعيدة عنه.

٣ - الرثاء الرعوي، وهو أغلب الشعر الرعائي لثيوكريتوس، وفي هذا النوع يكون الرثاء عادةً موضوعه دافنيس Daphnis ذلك الراعي الأسطوري الذي عاف الحُبّ ومات شهيداً بأمر الآلِهة. والرثاء هنا يلتزم قواعد مُعيَّنة: وصف البيئة الرعوية، والابتهال إلى ربات الفنون، ووصف حزن الطبيعة بأسْرها على موت دافنيس، ووصف موكب الجنازة، وتعبير عن الحزن العميق، واستعمال مَجازات وصور شعرية مستمدة من الطبيعة عامة والزهور خاصة، وختام ينطوي عادةً على السَّلْوى والأمل في الخلود.

وقد أصبح الشعر الرعوي مُصطنعاً تماماً حينما انتقل إلى الحضارة الرومانية على أيدي الشاعر فرجيل (٧٠ - ١٧ ق. م) في اشعاره المُسمَّاة «الرعويات» Bucolica، إذ تحول من ذكريات بعيدة إلى حلم إنسان المدن بسكينة الريف وجماله، وتشوق الإنسان المتحضر إلى العصر الذهبي الذي سبق في ظنه الحياة الحضرية.

اَلرَّعَوِيّة pastoral

اسم لنوع من الآثار الأدبية انتشر في أوربا منذ أوائل القرن السادس عشر، وهو مُستوحًى من الشعر الرعوي القديم الذي كان يكتبه ثيوكريتوس باليونانية، وفرجيل باللاتينية. والرعوية أنواع ثلاثة:

١ - الرواية الرعوية التي كتبها الأديب الإيطالي جاكوبو سانزارو Jacopo Sannazzaro (١٤٥٨ - ١٥٣٠) في قصته «آركاديا» Arcadia (١٥٠٤) المكتوبة شعراً ونثراً معاً، وقد حذا حذوها الشاعر البرتغالي منتمايور (١٥٢١؟ - ١٥٦٠) Jorge de Montemayor في قصته «ديانا عاشقة» Diana Enamorada (١٥٥٨)، والشاعر الإنجليزي سير فيليب سدني Sir Philip Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) في قصته «آركاديا» (١٥٩٠)، والكاتب الفرنسي هونوريه دورفيه Honoré d'Urfé (١٥٦٧ - ١٦٢٥) في روايته «لاستريه» L'Astrée (١٦٠٧ - ١٦٢٨). وكانت هذه الروايات الرعوية تتميز بالتكلف المُفْرِط والإكثار من المحسِّنات البديعية وبطء سير الأحداث.

٢ - المسرحية الرعوية التي تجمع بين الملهاة والمأساة، وشخصياتها كلهم من الرعاة، وأشهرها مسرحية «آمنتا» Aminta (١٥٧٣) للشاعر

الإيطالي توركواتو تاسو Torquato Tasso (١٥٤٤ - ١٥٩٥)، ومسرحية «الراعي الوفي» Il Pastor Fido (١٥٩٠) للشاعر الإيطالي جيوفاني باتستا جواريني Giovanni Battista Guarini (١٥٣٧ - ١٦١٢).

٣ - القصيدة الغنائية الرعوية، وكانت تتناول موضوعات مختلفة مُسْتَوْحاة من التقليد القديم، منها البكاء على فراق الأحبّة، والنقائض الخفيفة، ومُباريات الإنشاد، والرثاء، والمديح، والهجاء السياسي الخفي الذي يتزيَّى بزيّ الرعوية، وهذا هو النوع الذي برز فيه الشاعر الإنجليزي إدموند سبنسر Edmund Spenser (١٥٥٢؟ - ١٥٩٩) في ديوانه «تقويم الرعاة» The Shepheardes Calender (١٥٧٩).

والرعوية eclogue (إكْلُوج) مصطلح أطلقه العلماء المدْرَسيّون في العصور الوسطى على القصائد الرَّعائية العشر التي كتبها ڤرجيل. وأُطلِق هذا المصطلح في عهد النهضة على أية قصيدة رعائية في شكل مُحاورَة بين راعيين، سواء أكان موضوعها مُعالَجةً لأمور جادّة أم مجردَ وصفٍ لطبيعة ريفيّة مِثاليّة.

رَفْعُ المُضارع putting the aorist in the indicative mood

يُرْفَعُ المضارع - إذا لم يسبقه ناصب أو جازم - بالضمة الظاهرة إن كان صحيحَ الآخِر مثل ينضجُ، وبالمُقَدَّرة إن كان معتله مثل يَدْعُو، ويَرْمِي، ويَخْشَى، وبثبوت النون إن كان من الأفعال الخمسة (انظر: الأفعال الخمسة) مثل يَجُودانِ أو تَجُودانِ، ويَجُودُونَ أو تَجُودُونَ، وتَجُودِينَ.

الرَّفْو

(انظر: الإيداع والرفو).

رَفيع classic

صفة لأدب مُعتَرَف بقيمته يُعتبر مِعياراً للسمو يَحتذيه الأدباء.

اَلرَّقّ parchment

هو جلد خروف أو ماعز أو حيوان آخر حديث الولادة أو مولود ميتاً، يُكْشط ويُدْبغ بالجير، ويُصقل بالخفاف حتى يكون مُعدّاً للكتابة عليه. وكان الرَّقّ مُستعمَلاً للكتابة عند قدماء المصريين منذ حوالى ١٥٠٠ ق. م. وقد ذكر المؤرِّخ اليوناني هيرودوت أن الإغريق في إيونيا كانوا يستعملون جلود الماعز والخِرْفان إذا عز لديهم البَرْديّ. ولكن الرق لم يستعمل على نطاق واسع إلا في عهد الملك يومينيس الثاني Eumenes II (١٩٧ - ١٥٩ ق. م) في برجامم Pergamum بآسيا الصغرى التي أصبحت أهم مركز في العالم القديم لصناعة الرق المسمى بعد القرن الثاني ق. م بالبرجامينا Pergamena التي اشتق منها المُصطَلَحان الإنجليزي والفرنسي.

وقد استعمل العرب الرق في الكتابة أيضاً، وبدار الكتب في القاهرة نصف مصحف مكتوب على الرق ويقال إنه بقلم جعفر الصادق، الإمام السادس من أئِمَّة الشيعة، (١٤٨ هـ).

اَلرَّقّ الرَّقيق vellum

جِلْد العِجْل أو الجَدْي أو الحَمَل المولود حديثاً بعد إعداده للكتابة وصَقْله بحَجَر الشَّبِّ. وقد يُستعمل في التجليد غير أنه قابل للالتواء والتجعُّد.

اَلرِّقابة censorship

١ - الإشراف الرسمي على ما يصدر من كلمة مطبوعة أو مُذاعة أو صورة معروضة على الجمهور حتى لا يُوجَدَ فيها ما يَتَنافَى وقواعدَ الدين والأخلاق أو مُقتضيات السياسة والأمن في بلد من البُلْدان.

٢ - مجموعة المُوظَّفين الرسميّين الذين يُنفِّذون هذا الإشراف.

رِقّة الألفاظ delicacy of words

عند ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابه «المَثَل السّائِر» هي لطفها وسلاستها وخفتها وحلاوتها،

ولاستعمالها مواضع كوصف الأشواق، وذكر أيام البعاد، والاستعطاف، وغير ذلك.

ومثالها قوله تعالى: ﴿وَالضُّحَى، وَاللَّيلِ إذَا سَجَى، ما وَدَّعَكَ رَبُّكَ ومَا قَلَى...﴾ إلى آخر السورة.

الرَّمز symbol; emblem

الكائن الحي أو الشيء المحسوس الذي جرى العرف على اعتباره رَمزاً لمعنى مجرد كالحمامة أو غصن الزيتون رمزاً للسلام.

والرمز symbol له معانٍ ثلاثة:

١ - ملخص المبادىء التي يَدين بها المؤْمنون في الكنيسة المسيحية، وهذا هو المعنى القديم.

٢ - الشِّعار: وهو الذي يميز مذهباً أو شخصاً أو أُسرة أو شعباً عن غيره، ويُصاغ بقول قصير بليغ أو بصورة مرئية كالأسد لإيران، وذي الفقار للمملكة العربية السعودية.

٣ - كل ما يَحُلُّ مَحَلَّ شيء آخَر في الدَّلالة عليه لا بطريق المُطابَقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود عَلاقة عَرَضية أو مُتعارَف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى ملموساً يحل محل المجرد كرموز الرياضة مثلاً التي تشير إلى أعداد ذِهْنية. وهناك وجه أكثر تعقيداً للرمز هو الشيء الملموس الذي يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى ملموس أو مجرد كغروب الشمس مثلاً الذي قد يدعو إلى التفكير في حالات الضعف والسكينة والشيخوخة، أو تصوير رجل هَرِم رمزاً للشتاء. وقد اتفق علماء اللغة المُحْدَثون على التمييز بين الرمز والعلامة أو الإشارة، فالرمز عندهم يتميز بصلاحيته للاستعمال في أغراض مختلفة، وتلعب العوامل النفسية بلا شك دوراً هاماً في تحديد دَلالته، فالصليب مثلاً، وهو رمز المسيحية، قد يوحي بانفعالات وتأويلات مختلفة حَسَبَ اتجاهات الناس نحو المسيحية نفسها، فهو لا يجد لدى اليهودي أو البوذي نفس الصدى الذي يجده لدى المسيحي. كما أن الرمز يشمل كل أنواع المجاز المُرْسَل والتشبيه والاستعارة بما فيه من عَلاقات دلالية مُعقَّدة بين الأشياء بعضها وبعض. أما الإشارة فليس فيها سوى دَلالة واحدة لا تقبل التنويع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر ما دام المُجتمَع قد تواضع على دَلالتها، فالمصباح الأحمر في الطريق تَعارَف الناس على أنه إشارة إلى معنى (قف)، وليس له معنى آخَر، أما إذا علِّق على باب بيت في بعض المجتمعات فيدل على أنه بيت دعارة، وبرغم اختلاف معناه باختلاف المكان الذي يوجد فيه إلا أنه في كل مكان على حِدَة لا يعني سوى أمر واحِد.

اَلرَّمْزِيَة symbolism

١ - في الأصل: هي كل اتجاه في الكِتابة فيه استعمال الرموز إما بِذِكْرِ الملموس وإعطائه معنى رمزياً، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصويرات حِسِّية مرئية كحروف الكتابة، أو اللوحات الفنية مثلاً.

٢ - ويُطلق هذا المصطلَح عادةً على مدرسة شعرية فرنسية ازدهَرَت في الخمسَ عشرةَ سنةً الأخيرة من القرن التاسع عشر. وبعد موت الشاعر ڤيكتور هوجو Victor Hugo سنة ١٨٨٥ اجتمع بعض الشعراء البرناسيين ليحتجوا على النوع الغالب في المدرسة البرناسية الذي كان يتميز بالنفور من التعبيرات الشخصية، وهم ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé (١٨٤٢ - ١٨٩٨) وبول ڤرلين Paul Verlaine (١٨٤٤ - ١٨٩٦) وأرثور رامبو Arthur Rimbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١) وتريستان كوربيير Tristan Corbière (١٨٤٥ - ١٨٧٥) وجان موريَاس Jean Moréas (١٨٥٦ - ١٩١٠)، ودَعَوْا لِشِعْرٍ يستطيع أن يوحي بحياة الشاعر الداخلية ويجعل مما يرونه في العالَم رمزاً للحالات النفسية، لذلك سمّوا أنفسهم بالرمزيين وخاصة بعد أن نشر الشاعر جان موريَاس بياناً بمبادىء هذا الاتجاه

بصحيفة الفيجارو في ١٨ من سبتمبر سنة ١٨٨٦. وكان شعراء هذا الاتجاه ينظرون إلى شارل بودلير Charles Baudelaire بوصفه رائداً لهم، كما يستخلصون آراءهم بصفة خاصة من السونتو الشهير الذي كتبه تحت عنوان «المطابقات» Correpondances، وها هي ذي ترجمته للشاعر المصري المعاصر عبدالرحمن صدقي:

الطبيعة مَعْبَد تكتنفه أسرار الدين

تَصْدُر عن أعمدته الحية في الحين بعد الحين

أصوات كالزمزمة بكلمات مختلطة مُبْهَمة

ويجوس منه الإنسان في غابات من الرموز تراعيه، وتُحدِّقُ فيه بنظرات أليفة.

***

وكما تختلط الأصداء المديدة في الآفاق البعيدة

في وحدة غامضة عميقة

لها رَحابة النهار وشمول الظلام

كذلك في معبد الطبيعة

تتجاوب العطور والألوان والأنغام.

***

ومن العطور ما هو كأجسام الأطفال نداوةً، وكالأنغام عذوبةً، والحقول الخضر نضارةً، كما أن منها الداعر المجاهِر، القوي الرائحة الفظ القاهر.

كالعنبر والمِسْك، وميعة الجاوي، وعود الهند

يتضوع ريحها ويمتد

كاللانهائي بغير حَدّ

فيُطْرِب النفس ويسكر الحواس.

وقد مرت المدرسة الرمزية بجيلين من الشعراء: جيل ختم القرن التاسع عشر، ويشمل من ذكرت أسماؤهم مع غيرهم مِثْل ألبير سامان Albert Samain (١٨٥٨ - ١٩٠٠) وجول لافورج Jules Laforgue (١٨٦٠ - ١٨٨٧) وجوستاف كان Gustave Kahn (١٨٥٩ - ١٩٣٦)، وهذان الأخيران مُبْدِعا ما سمي بالشعر الحر vers libre في فرنسا. والجيل الثاني استمر يكتب بعد الحرب العالمية الأولى. وقاده بول فور Paul Fort (١٨٧٢ - ١٩٦٠) وبول ڤاليري Paul Valéry (١٨٧١ - ١٩٤٥). والنظرية الجَمَالية للشعراء الرمزيين، إلى جانب أنها ردُّ فِعْلٍ لِما كان يقوم الشعراء البرناسيون به، كانت تتجه اتجاهين واضحين: هما إخضاع شعرهم للجَمَال الموسيقي في الكلام أكثر من اهتمامهم باستحضار الصور الخيالية الشبيهة بتصويرات الفن (كما يفعل ذلك الشعراء البرناسيون). والاتجاه الثاني هو إحياء بعض الاهتمامات التي كانت تميز الحركة الرومانتيكية بأوربا من أمثال الولع بأسرار الكون وبالسحر وبما وراء الطبيعة وبذلك العالم من الأفكار والمشاعر الغامضة التي تختلج بها النفوس. وفي هذا الاتجاه الرومانتيكي أيضاً لشعرهم نقطة انطلاق الشعر الحر الذي كان في أول ظهوره يهتم بالأحلام والأسرار.

وبرَغْم اندثار الرمزية في الثلاثينيات من هذا القرن إلا أنها امتزجت بالحركة السوريالية الأوربية.

الرَّمَل (ramal)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ابتكرها الخليلُ ابنُ أحمد (١٠٠ - ١٧٤ هجرية؟)، وتَفْعِيلَتُهُ: فاعِلاتُنْ ستّ مرات، ثلاثاً في كل شَطْر، أو أربعَ مرات (المَجْزُوء) اثنتين في كل شطر، مثال التام منه: قول عُمَر بن أبي رَبيعة (٢٣ - ٩٣ هـ):

لَيْتَ هِنْداً أَنْجَزَتْنا ما تَعِدْ
وشَفَتْ أنْفُسَنا مِمّا تَجِدْ

ويلاحظ أن التَّفْعِيلة الأخيرة في كل من الشطرين (ما تَعِد، وما تَجِدْ) حذف منها (تُنْ)، فأصبحت (فاعِلا)، وتُنْقَل إلى (فاعِلُنْ)، ويُقالُ دخلها «الحَذْف».

(انظر: البَحْر، الحَذْف).

رَهِينُ الْمَحْبِسَيْن (Rahinu'l mahbisayn)

هو لقب أطلقه أبو العَلاء المَعَرِّيّ (٤٤٩ هجرية) على نفسه حينما عاد من بغداد الى المَعَرَة سنة ٤٠٠ هـ، واحتجب في منزله عن الناس إلا عن تلاميذه. والمَحْبِسان هما العَمَى والمنزل.

الرِّواقِيّة stoicism

هي العِلْم بأن كل شيء في الطبيعة يُوْجَد بالعقل الكلي أو القدَرَ: وإطاعة ما يأتي به القَدَر عن رِضاً واختيار. وهي مذهب يوناني قال به زينون Zeno (٣ ق. م) في رِواق Stoa وكمله تابعان له هما: أقلاينتوس Cleanthes (٢٦٢ - ٢٣٢ ق. م) وأقريسيبوس Chrysippus (٢٣٢ - ٢٠٧ ق.م.).

اَلرِّواية 1. version, 2. novel

كل حالة من حالات النص الذي أُجْرِيت فيه تعديلات إما بفعل النُّسّاخ أو الرُّواة أو المترجمين. مِثال ذلك روايات الحديث والترجمة السبعينية للعهد القديم.

والرواية في الأدب Novel سَرْد نثري خيالي طويل عادة، تجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية. وهذه العناصر هي:

١ - الحَدَث، وهو الذي تزداد أهميته في روايات المغامرات، والروايات البوليسية، ورواية الرعب، ورواية العجائب التي تدور حوادثها في بيئة مخيفة وحشية.

ب - التحليل النفسي، ويسود الرواية التحليلية، ورواية السيرة الذاتية التي تسير في شكل اعترافات من المؤلِّف، والرواية التي تكتب في صورة رسائل مُتبادَلة.

جـ - تصوير المجتمع، ويسيطر على الرواية التاريخية، ورواية المغامرات التي يقوم بها الهائمون على وجوههم، والروايات التي تصور حياة الفلاحين أو أي طبقة أخرى من الشعب، والرواية التي تصف حياة الأسرة أو الحياة في عصر من العصور.

د - تصوير العالَم الخارجيّ، ويُهتمّ به أكثر في الروايات التي تدور حوادثها في بيئات غريبة بالنسبة للقارىء العادي، أو تلك التي تجري حوادثها عَبْرَ الكرة الأرضية.

هـ - الأفكار، ويبرز هذا العنصر في الرواية ذات الهدف التعليمي عن طريق القَصَص الرمزي أو تمثيل الحقائق العلمية أو الدفاع عن أفكار أخلاقية أو فلسفية أو نقد المجتمع.

و - العنصر الشاعري، ويسود الروايات العاطفية الغنائية، وروايات المغامرات الخيالية البحتة. والرواية جنس أدبي حديث نسبياً، إذ لم تظهر في فرنسا بمعناها المفهوم الآن إلا منذ أواخر القرن السابع عشر على يد مدام دي لا فاييت Mme de la Fayette (١٦٣٣ - ١٦٩٣) في روايتها «أميرة كليف» La Princesse de Clèves (١٦٧٨). أما في إنجلترا فيمكن أن يتحدد أول ظهورها برواية «باميلا» Pamela (١٧٤٠) لصمويل ريتشاردسون Samuel Richardson (١٦٨٩ - ١٧٦١). ويرجع البعض أول ظهور للرواية إلى سيرڤانتيس Miguel de Cervantes (١٥٤٧ - ١٦١٦) الكاتب الإسباني المشهور في قصته «دون كيخوتي» Don Quixote (١٦٠٥ و١٦١٥)، إلا أن أغلب النقاد يرى أن هذه القصة الطويلة تَمُتّ إلى جنس أدبي آخر هو الحكاية النثرية التي كانت إحدى المبشرات بظهور الرواية بمعناها الحديث في تاريخ الآداب.

ومع أن أنواع القَصَص الخيالي جميعها (من ملاحم وقصص شعرية وحكايات نثرية) كانت موجودة منذ القدم في الآداب العالمية، إلا أن الرواية بمفهومها الحديث، كما ظهرت بأوربا منذ القرن السابع عشر، جنس أدبي مستقل اهتم بصفة خاصة بتصوير الشخصيات من خلال سرد الحَدَث فيما لا يقل عن ستين أو مائة ألف كلمة. والعصر الذهبي للرواية في أوربا

هو القرن التاسع عشر والنصف الأول من قرننا هذا. وأما مستقبل الرواية فقد أصبح موضوع بحث وتساؤل لكثرة التجارب الأدبية التي أجريت منذ أمد غير بعيد على بنْيَة الرواية وشكلها وموضوعاتها.

ومن الناحية الاجتماعية التاريخية يمكن أن يُعْزَى ظهور الرواية وازدهارها في أوربا إلى نجاح الطبقة الوسطى المتعلمة في القبض على زمام الحكم الفعلي في أغلب دولها، إذ إن هذه الطبقة هي التي أنجبت أكبر عدد من القراء (والقارئات بصفة خاصة لتمتُّعهن بوقت فراغٍ كافٍ)، كما أنجبت أكبر عدد من الكُتّاب. والآن، مع تعدد الوسائل السمعية والبصرية للاتصال بالجماهير، ومع اتساع رقعة القراء، يحتمل أن تظهر وسائط أدبية وغير أدبية من نوع جديد لا يحتاج معها إلى القراءة في سبيل التسلية لجماهير الغد.

وأما الرواية العربية فلم تظهر بمفهومها الحديث إلا في أوائل هذا القرن بمصر حيث اتَّخذتْ، مع شيء من التعميم، أحد اتجاهات ثلاثة: اتجاه رومانتيكي عاطفي كما هو الحال في أول رواية مصرية، وهي «زينب» (١٩١٤) للدكتور محمد حسين هيكل، وفي رواية «إبراهيم الكاتب» (١٩٣١) لإبراهيم عبدالقادر المازني. واتجاه تاريخي كما ظهر في الروايات التاريخية لعلي الجارم، وعلي باكثير، ومحمد فريد أبو حديد، التي تأثرت كلها بالقصص التاريخية لجرجي زيدان. واتجاه واقعي، وهو الغالب في الرواية العربية الآن، ويتمثل في «يوميات نائب في الأرياف» (١٩٣٧) لتوفيق الحكيم و«سارة» (١٩٣٨) لعباس محمود العقاد، و«شجرة البؤس» (١٩٤٤) للدكتور طه حسين، و«سلوى في مَهَبِّ الرِّيح» (١٩٤٤) لمحمود تيمور، وثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة: «بين القصرين» (١٩٥٦)، و«قصر الشوق» (١٩٥٧)، و«السكرية» (١٩٥٧).

اَلرِّوايةُ الأَصْعَب. القراءة الأصعب
lectio difficilior

مبدأ مهم في تحقيق المخطوطات، بموجبه يختار محقق النص بين مخطوطتين متساويتي الموثوقية ظاهرياً.

الرِّواية الإقْلِيمِيَّة — **regional novel**

(انظر: الرواية المحَلِّيَّة).

اَلرِّوايةُ الْبُولِيسيّة — **detective novel**

قَصَصٌ به لُغْز ينطوي على حادث اغتيال أو سرقة يَحُلُّه مُخْبِر من الشرطة أو من الهُواة. وقد يَرْقَى إلى مستوًى أدبي كما هي الحال في «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم.

اَلرِّوايةُ التّاريخيَّة — **historical novel**

سرد قصصي يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل، وفيه مُحاوَلة لإحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقيين أو خياليين أو بهما معاً.

ومن أشهر هذا النوع من الأدب العربي الحديث روايات جرجي زيدان، وبعض روايات نجيب محفوظ مثل «رادوبيس».

ومع الحرية التي يتمتع بها كاتب الرواية التاريخية إلا أنه يجب أن يدور فيها داخل إطار التاريخ، بحيث لا تكون له حرية التصرف في تغيير الحوادث أو الأزمنة التاريخية.

ويُلاحَظ أن للرواية التاريخية وظيفة تربوية واضحة، وهي أن تصب التاريخ في قالَب جذاب، وخاصة بالنسبة للشباب الذي قد يمل التاريخ في منهجه المدرسي.

روايَةُ تَكْوِين الشَّخْصِيَّة — **Bildungsroman**

مُصطلح شاع بين النّقّاد الألمان لإطلاقه على أية رواية فيها وصف دقيق للأطوار التي تمر بها إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية من الطفولة إلى النُّضْج. مثال ذلك: رواية «الجبل المسحور» Der Zauberberg لتوماس مان Thomas Mann وقد يُسمَّى هذا النوع من القَصَص أحياناً «رواية التربية» Erziehungrsroman.

ويمكن اعتبار «عودة الروح»، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم من هذا النوع من القَصَص الذي أطلق عليه هذا الاسم الاصطلاحي ڤلهلم دلتي Wilhelm Dilthey سنة ١٩٠٦ .

اَلرِّوايةُ الْجَديدة nouveau roman

عُنوان لاتجاه جديد في الرواية ظهر بفرنسا في أوائل الخمسينيات من هذا القرن يُقصد به الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية التي تهتم بالتحليل النفسي لشخصياتها وبالتعليق الفلسفي المُطوَّل على مواقفها . وتتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المُعطَيَات الحِسِّية مثل وصف جدار من الطوب مثلاً وصفاً دقيقاً أو رائحة حِساء البصل أو مُقتطفَات من الأحاديث المألوفة بين الناس من غير أي توجيه أو تعليق من قِبَل المؤلِّف تاركةً للقارىء حرية تكوين انطباعه الشخصي عما يقرؤه .

وقد ظهر هذا المُصطلَح أول ما ظهر كعنوان لسلسلة جديدة من الروايات في دار نشر فرنسية اسمها Les Editions de Minuit . وكانت تضم روايات جديدة لميشيل بوتور Michel Butor وألان روب جرييه Alain Robbe-Grillet وناتالي ساروت Nathalie Sarraute . ولا تزال هذه النزعة غالبة في الرواية الفرنسية الحديثة إلا أنها تأثرت بالنظرية البنيوية الجديدة التي يتزعمها رولان بارت structuralisme Roland Barthes ، والتي ترمي إلى تحديد واقعة إنسانية بالنسبة لمجموعة منظمة من الناس مع التعريف بهذه المجموعة .

رِوايةُ رُعاةِ الْبَقَر western

هو اصطلاح يُطْلَق بشكل عام على روايات المُغامَرات والمُطارَدات، وهو أصلاً يعني الرِّوايات التي تدور حوادثها حول مغامرات رُعاة البقر في بعض الولايات المتَّحدة الأمريكية في نهاية القرن التاسع عشر عندما كانت الوحشية والصِّراع الدامي يَسُودان غرب أمريكا المُوحِش قبل خضوعه لسلطان القانون .

وتتميز هذه الروايات بأعمال البطولة والإقدام، وبالتضحية والفداء، وبالحركة والصِّراع بين البيض والهنود الحُمْر .

وبعض هذه الروايات ذو قيمة فكرية . وقد اقتبس هذا النوع من الروايات في السينما من أول نشأتها، وما زالت تَلْقَى نجاحاً شعبياً كبيراً حتى يومنا هذا لِما فيها من مَواقفَ مثيرة وجو بطولي يذكِّر بالملاحم القديمة .

رواية الرُّعْب tale of terror

هي في الأصل نوع من الروايات النثرية ازْدَهَرَ بإنجلترا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وهو قريب جداً مما سمي بالرواية القُوطية، ويرى البعض ألاَّ فَرْقَ بينهما، بل يرى فريق ثالث أنها أحد أنواعها الثلاثة، فالرِّواية القوطية على هذا الرأي الأخير تنقسم إلى تاريخية وعاطفية ومرعبة . وأغلب عناصر رواية الرُّعب ينحصر في مُطارَدات عنيفة يوشك البطل أو البطلة أن يَيْئَسَ من النجاة منها، وأشباح مخيفة ومتاهات في أدغال مليئة بالأخطار وما إلى ذلك من العناصر المخيفة .

اَلرِّوايةُ الرِّيفيّة novel of the soil

نوع من الرواية ظهر بشكل واضح في القرن العشرين موضوعه حياة الإنسان في البيئة الريفية متضمنة العَلاقات الاجتماعية في القرية وصراع الإنسان مع الطبيعة بقصد تطويعها لإرادته حتى تؤتي الأرض أُكُلَها . ويمكن اعتبار رواية «الأرض» (١٩٥٤) لعبدالرحمن الشرقاوي مِثالاً لها في الرواية العربية الحديثة، على أن موضوع الريف اقترن بنشأة الرواية في الأدب العربي الحديث فـ «زينب» (١٩١٤) للدكتور محمد حسين هيكل، و«يوميات نائب في الأرياف» (١٩٣٧) لتوفيق الحكيم، و«دعاء الكروان» (١٩٤١) للدكتور طه حسين ـ قد اتخذت كلها من الريف موضوعاً لها .

اَلرِّوايةُ السِّياسيّة political novel

نوع من الرواية النثرية لَمْ يظهر بغرب أوربا إلا في

أواخر القرن الثامن عشر، وكان اهتمامه مُنصباً بصفة خاصةٍ على الدعوة لأفكار سياسية مُعيَّنة وتفنيد غيرها، الأمر الذي جعل العُنصُر القَصَصِيَّ ورَسْمَ الشخصيات تقِلُّ أهَمِيَّتُها أمام الحِوار الذي كان يتَّخذ شَكْل المجادَلة السياسية. وأهم حَدَث تاريخي أدّى إلى ازدهار هذا النوع من الرواية الثورةُ الفرنسية ومُقدِّماتها الاجتماعية والفلسفية. فقد لجأ دُعاة الثورة ومُعارضوها إلى كل وسائل النَّشر للمُناظَرة في مَحاسنها ومسَاوئها، وبرغم أن أغلب هذه الكِتابات كانت تأخذ شَكْلَ المقالات أو المنشورات أو الشعر الهِجائي إلا أن ذلك الجَدَل انتقل إلى الرواية النثرية التي كانت قد ازْدَهَرَتْ منذ سنين قليلة بوصفها وسيطاً أدبياً يتصل بجماهير القُرّاء (وخاصة النساء منهم) في كل أنحاء البلاد بفضل انتشار مَكتبات الإعارة في المدن الكبرى والصغرى.

وطَوالَ القرن التاسع عشر استُغِلَّت الرواية لأغراض سياسية وخاصَّة بإنجلترا حيث لعبت دورا هاماً في قضايا تحرير المرأة والتأمينات الاجتماعية، وأخلاقية الاستعمار.

اَلرِّوايةُ الشَّفَهِيّة — oral tradition

هي أن يَنقُل شخصٌ عن آخَر نثراً أو نَظماً مُشافَهةً لا كِتابةً، كما كانت الحال فيما نقله رُواة العرب كالأصمعي مثلاً (٢١٦ هـ) من الأعراب في البوادي.

اَلرِّوايةُ الْعاطِفيّة — sentimental novel

نوع من الروايات النثرية ظهر بغرب أوربا في منتصف القرن الثامن عشر، موضوعاته كلها تدور حول إثارة عطف القارىء على شخصية جديرة بالإعجاب لصمودها أمام عَقَبات الحياة وتَمسُّكها بالفضيلة والخير برغم إغراءات شتى للانحراف عن الصِّراط المستقيم، وكان هذا النوع الجديد من الرواية النثرية يتناسب مع الذوق العام للطبقة المتوسطة الجديدة النامية في ذلك الوقت والتي كانت ترى أن التعبير عن الشعور وإظهار العاطفة جانبان مُهِمَّان من فضيلة الإنسان.

رِوايةُ قُطّاعِ الطُّرُق — Künstlerroman

نوع من الروايات يتخصص في وَصْف التطور الذي لحق حياة الفنان من الطفولة حتى وقت نضجه. وفي أغلب الأحيان يَصِفُ هذا النوعُ من الروايات صعوبات الفنان الشابِّ الحسَّاس في صِراعه مع قِيَمِ المجتمَع الذي يعيش فيه بما في ذلك صِراعُهُ مع الضغوط الاقتصادية وسوء التفاهم بينه وبين أُسرته المباشِرة ثم تغلبه على العراقيل التي تَحُولُ بينه وبين انطلاقه الخَلاَّق.

رِوايةُ قُطّاعِ الطُّرُق — Räuberroman

نوع من الروايات انتشر بألمانيا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر تدور حوادثه حول مغامرات بطل من قُطّاع الطُّرُق يتميز بصفات الكرم والعدالة الاجتماعية واحترام المرأة وسرقة الأغنياء للإنفاق على الفقراء. ومن أشهر هذه الروايات «جوتز فون بيرليخنجن» Götz von Berlichingen (١٧٧٣) للكاتب الألماني الكبير جوته Goethe، و«قطاع الطرق» Die Räuber (١٧٨١) للشاعر المسرحي الألماني شيلر Johann Christoph Friedrich von Schiller (١٧٥٩ - ١٨٠٥). وقد ترجمت هذه الروايات إلى كل لغات أوربا، ولعبت دوراً كبيراً في تفجير الحركة الرومانتيكية بأوربا الغربية.

رِوايةُ الكَشْفِ عَنِ الْمُجْرِم — whodunit

نوع من الروايات البوليسية تدور حوادثه حول حلِّ اللُّغز الذي يُحيط بجريمة كانت قد ارتكبت قبل بدء الرِّواية، وقد يُسأل القارىء في ثنايا النص عن ظَنِّه فيمن يكون مُرتكبَ الجريمة بعد أن تُعطَى له كلُّ الدلائل على اختلاف أنواعها. وقد جَرَت العادة على حلِّ اللغز في الصفحة الأخيرة من الرِّواية مصحوباً بالأدلة على ذلك.

رِوايةُ اللُّغةِ والشِّعْر literary transmission

لم تنشأ عند العرب فكرةُ جمع شعرهم في كتاب، بل كانت الرِّوايةُ الشَّفَوِيّة وسيلَتهم في نقل أشعارهم من السَّلَف إلى الخَلَف. وكانت هناك طبقةٌ تحترف هذه الرواية، فقد كان من يريد نظم الشعر يَلْزَمُ شاعراً يَرْوي عنه حتى يَتَسَنَّى له فيما بعد أن يقول الشعر: فزُهَيْر (جاهلي) أخذ الشعر ورواه عن أَوْسِ بن حَجَر (تُوُفِّيَ أولَ ظهور الإسلام)، وعن زهير أخذ ابنه كَعْب والحُطَيْئة (٥٩ هـ)، وعن الحُطيئة أخذ عُتْبة بن خَشْرَم العُذْرِيّ، وعن عتبة أخذ جَميل بُثَيْنة (توفي بمصر في ولاية عبد العزيز بن مَرْوان عليها «٦٥ - ٨٥ هـ»)، وعنه أخذ كُثَيِّر عَزة (١٠٥ هـ).

ومنذ أواخر العصر الأَمَويّ (٤٠ - ١٣٢ هجرية) عُنِيَ علماءُ البصرة والكوفة بجمع ألفاظ اللغة وأشعار العرب لحاجة الذين دخلوا في الإسلام إلى تعلم القرآن ولشُيُوع اللحن بين المُسْتَعْرِبين وبعض العرب أنفسهم بسبب اختلاطهم بالأجانب. وكانوا لا يأخذون اللغة من عربي حَضَرِيّ بل كانوا يَرْحلون في طَلَب ذلك إلى باطن الجزيرة حيث قَيْس وتَميم وأَسَد، القبائل التي أُخِذَ عنها أكثرُ ما أُخِذَ.

وأشهر رُواة هذا العصر من علماء البصرة أبو عمرو بن العَلاء (١٥٤ هـ) وخَلَف الأحْمَر (١٨٠ هـ)، وأبو عُبَيْدة (٢١٠ هـ)، والأَصْمَعِيّ (٢١٣ أو ٢١٦ هـ؟)، ومحمد بن سَلاّم الجُمَحِيّ (٢٣٢ هـ).

ومن علماء الكوفة حَمّاد الراوية (١٥٦ هجرية)، وأبو عمرو الشَّيْبانِيّ (٢١٣ هـ)، وأبو عُبَيْد القاسِم ابن سَلاّم (٢٢٤).

(انظر: علم الرواية، أدب الرواية، عهد الرواية، تدوين الأدب).

الرِّوايةُ المُثِيرة thriller

هي الرِّواية التي تدور حوادثها حول لُغْز يجب إيضاحه (ويكون عادة جريمة مُرتكَبة) وحول سلسلة من الحوادث التي تهدد أبطال الرِّواية بالخطر البالغ في سبيل كشف الحقيقة. وفي هذا النوع من الرواية مَواقفُ كثيرة يكاد يَتصوَّر القارىء فيها ألاّ سبيل لإنقاذ البطل أو الأبطال من الخطر حتى يُفاجأ في آخِرِ لحظة بتطوُّر جديد يترتب عليه إنقاذه. وقد اقتُبِس هذا اللون من الرواية في المسرح والسينما، وكان له دور كبير في موضوعات الفاجعة الإنجليزية والفرنسية منذ منتصف القرن التاسع عشر. والسينما منذ عهدها الصامت كثيراً ما استَخْدَمت هذا النوع من الرِّواية، وخاصة في المُسَلْسَلات التي كانت تنتهي كل حلْقة منها بمَوْقِف يُثير تطلُّع النظّارة إلى ما يليه.

اَلرِّوايةُ الْمَحَلِّيّة، اَلرِّوايةُ الإِقْلِيمِيّة regional novel

نوع من الرواية النثرية تَقُصُّ أحداثاً وتصِفُ شخصيات متَّصِلة بالحياة في مُجتَمَع محلي مستقل عن مجتمع العواصم والأمصار، ومتميز بأُسلوب في الحياة خاص به. ويمكن اعتبار رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي (١٩٥٤)، أو «شجرة البؤس» للدكتور طه حسين (١٩٤٤) مِثالاً لهذا النوع.

اَلرِّوايةُ الْمُسْتَقْبَلِيّة، اَلْقَصَصُ الْعِلْمِيّ التَّصَوُّري science fiction

ذلك الفرعُ من الأدب الرِّوائي الذي يُعالج بطريقة خيالية استجابةَ الإنسان لكلِّ تقدُّم في العلوم والتكنولوجيا. ويُعتَبَر هذا النوعُ ضرباً من قصص المُغامَرات، إلا أن أحداثه تدور عادة في المستقبل البعيد أو على كواكب غير كوكب الأرض، وفيه تجسيد لتأمُّلات الإنسان في احتمالات وجود حياة أُخرى في الأَجْرام السماوية، كما يصور ما يمكن أن يتوقع من أساليب حياة على وجه كوكبنا هذا بعد تقدُّم بالغ في مستوى العلوم والتكنولوجيا. ولهذا النوع من الأدب القدرة على أن يكون قناعاً للهجاء السياسي من ناحية، وللتأمُّل في أسرار الحياة والإلّهيات من ناحية أخرى.

اَلرِّوايةُ الْمُقَنَّعة roman à clef

هي رواية نثرية طويلة شخصياتها وأحداثها حقيقية تحت أسماء مُستعارة، وحَبْكتها فيها شيء من التحوير. مِثال ذلك رِواية «سارة» (١٩٣٨ م) لعباس محمود العقاد.

اَلرِّوايةُ النَّفْسيّة psychological novel

هي تلك الرواية التي يدور موضوعها أصلاً حول حياة شخصياتها الذهنية والوجدانية أكثر مما تدور حول أحداث الحبكة والحركة الدرامية. ويُلاحَظ أن هذا المُصطلَح يدل على موضوع الرواية لا على شكلها، فالرِّواية التي تعتمد أصلاً على ما يسمَّى بتيار الوعي في السَّرْد دون الوصف والحِوار قد تكون نفسية أو غير نفسية حسب نوعية موضوع السرد، فإذا كان ذلك الموضوع يتناول تحليل نفسية الفرد سميت الرواية نفسية، ولكن إذا كان تيار الوعي يُستخدم لسَرْد أحداث خارجة عن خبايا نفس الشخصية فلا تسمى نفسية.

وفي الأدب الروائي العربي الحديث يمكن اعتبار رواية «إبراهيم الكاتب» (١٩٣١ ميلادياً) لإبراهيم عبدالقادر المازني رواية نفسية، لأنها مُحاوَلة لتحليل نفسية إبراهيم المُعقَّدة من خلال مُغامَراته العاطفية، في حين أن رواية مثل «عودة الروح» (١٩٣٣) لتوفيق الحكيم تعتمد إلى حدٍّ بعيد على تيار الوعي من غير أن تكون في الواقع تحليلاً لنفسية بطلها مُحْسِن.

الرِّوايةُ النَّهْر roman-fleuve; saga novel

هي رواية نثرية طويلة موضوعها حياة أسرة عَبْرَ أجيالها المختلفة، وعادةً تنقسم هذه الرواية إلى مُجلَّدات منفصلة بعضها عن بعض ليستطيع القارىء أن يقرأ كل واحد على حِدَة من غير أن يلتزم بقراءة الكل.

مِثال ذلك ثُلاثية نجيب محفوظ التي تَضُمُّ «بين القصرين» (١٩٥٦)، و«قصر الشوق» (١٩٥٧)، و«السُكَّرية» (١٩٥٧).

اَلرِّوائِيّ novelist

الأديب الذي تخصص في تأليف الروايات أو القِصَص الطويلة. ومن أشهر الرِوائيين العرب من المُعاصِرين: محمود تيمور، والدكتور طه حسين، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ويوسف السباعي.

روحُ الأَسْلوب، الجوّ العامّ tone

هو الاتجاه العام للأثر الأدبي الذي يُشعَر به دون أن يُعبَّر عنه صراحة، فهو بمثابة الجو أو الميل العام الناتج عن تناول المؤلِّف للعناصر المختلفة التي يتكون منها مؤلَّفه من مجازات إلى إيقاع إلى اختيار للكلمات إلى إيجاز أو إطناب أو مساواة. وقد يُخلَط أحياناً بينه وبين الأسلوب إلا أنه يتميز عن الأسلوب بأنه ذلك التأثير الذي يقع في نفس القارىء أو المستمع نتيجة الالتزام بأسلوب معين، فلا وجود له إذن من غير قارىء أو مستمع في حين أن الأسلوب لا يتطلب سوى الكاتب نفسه.

(انظر: الجو العام).

رُوحُ الْعَصْر spirit of the age

مفهوم قد لا تَتَّضح مَلامِحه بدقة انحدر إلينا من مُؤَرِّخي الأدب في القرن التاسع عشر بأوربا الذين تأثروا ببعض المدارس الفلسفية الألمانية. ويبدو أن هذا المُصطلَح يفترض اتفاق الآراء والأذواق في عصرٍ ما تَبَعاً لاتجاهات بعض المفكِّرين والأُدباء الذين اشْتَهَرُوا فيه، والواقع بطبيعة الحال أن السِّمَة المميِّزة لأي عصر من العصور هي الاختلاف والتبايُنُ في الآراء والاتجاهات.

اَلرَّوْسَم، الطَّابَع، «اَلْكلِيشِيْه» block

١ ـ لُوَيْح من الخشب أو المَعْدِن تُطبع به الصور أو الرسوم البيانية أو صورة من أيِّ مطبوع أو مخطوط على صفحة من الورق في كتاب أو غيره.

٢ ـ لُوَيْح من الخشب أو المَعْدِن يطبع به النقش أو

الرسم على غِلاف الكتاب.

٣ ـ الصورة المطبوعة نفسها.

اَلرَّوْعةُ الْمَسيحِيَّة merveilleux chrétien

ظهرت هذه النزعة الأدبية بفرنسا في القرن السابع عشر لدى النقاد والأدباء الذين كانوا يعتبرون الروعة الوثنية عنصراً شعرياً يتنافى مع عقيدتهم المسيحية، كما يتنافى مع قاعدة الاحتمال التي كانوا يعتبرونها أساساً لكل أثر أدبي ناجح. غير أن المعجزة المسيحية وتدخل الإله الواحد في شئون البشر من مُسلَّمات المسيحية، فاستطاع الأدباء الفرنسيون بذلك أن يستعيضوا عن الروعة الوثنية بالروعة المسيحية.

اَلرَّوْعةُ الْوَثَنِيَّة merveilleux païen

قد أشار أرسطو في «فن الشعر» إلى ضرورة الاعتماد على إثارة الروعة في المآسي، وكان يعني بذلك كل ما هو خارق للطبيعة ويحدث على غير توقع. وقد استعمل قدماء الإغريق هذا النوع من الروعة في ملاحمهم ومآسيهم على السواء، وهي نتيجة لتدخل الآلهة وأنصاف الآلهة في أمور البشر إما لدفع القصة إلى الأمام بطريقة مُصطنَعَة وإما لحل حبكة تستعصي على الحل بطريقة أخرى.

الرَّوم (rōm)

هو، في عِلْمِ التَّجْويد، اخْتِلاسُ الحركةِ وتقصيرُ زمنِ النُّطْقِ بها عند الوَقْف، فالفتحة فيه مثلا أقصر من الفتحة العادية، والفتحة العادية أقصر من ألف المد.

اَلرُّومانْتِيكية، اَلرُّومانسِيّة، الإبْداعِيّة Romanticism

ويُراد بها بصفة عامة حالة نفسية أهمُّ خصائصها زيادة الحَساسِيةِ وعدم القَناعة بما يُمليه العقل والحِكْمة، ويندرج تحت هذا المعنى أزَمات الإرادة، والقلق، والإفراط في الاهتمام بالذات، وَحِدَّة الانفعالات والرغبة في الهروب من الواقع الحاضر.

أما في الأدب، فإنه يُقْصَد بها ثلاثة مذاهب متشابهة في بلاد مختلفة: فيراد بها أولاً مدرسة الكُتّاب الألمان في أواخر القرن الثامن عشر بقيادة فردريك شليجل، وتتميز بالثورة على المبادىء والنواميس الجَمالية الموروثة من أرسطو، واستبدال الوِجْدان والانفعالات الشخصية بها، واعتبار الرواية النثرية أهم نوع أدبي يعبر عن عصر هذه المدرسة تعبير الملحمة عن العصر الكلاسيكي. ويُقصد بها ثانياً مدرسة الشعر والنقد الإنجليزية التي ظهرت في العَقْد الأخير من القرن الثامن عشر تحت قيادة كولردج ووردزورث، والتي ثارت كذلك على الأوضاع الأرسطوطالية الشائعة في الأدب الإنجليزي أثناء هذا القرن وذلك في سبيل تحرير الشعر من القوافي الجامدة ومن الإفراط في استعمال المُحسِّنات البلاغية، وجَعْل الأدب أداة للتعبير عن نفسية الكاتب تعبيراً صادقاً، والاهتمام بالطبيعة الخارجية في الوصف الشعري. وأما المدرسة الثالثة فقد ازْدَهَرَت في فرنسا بين ١٨٢٠ و١٨٥٠، وأهم خصائصها شِدَّة العِناية بـ«الأَنا» والتعبير عن الشعور بالوحدة والحزن الناشىء عن القلق، وقد انبثق عن هذا الاتجاه اهتمام جديد بالآداب الجرمانية والاسكندنياوية مقترناً بالرجوع إلى مَصادر الوحي في الآداب الشعبية القومية. وكان هذا بمثابة تعبير عن قَلَقٍ نفسي يدفع إلى الهروب من الواقع والفناء في نَزْعة حَماسية تشمل سائر الإنسان. ولذلك نَجدُ في فرنسا بعد سنة ١٨٣٠ نهضة دينية مسيحية من ناحية واهتماماً جديداً بالقضايا الاجتماعية من ناحية أخرى.

وللرومانتيكية معنى مُتداوَل عامٌّ هو تغليب الحساسية المرهفة والتشكُّك في الحِكْمة والعَقْلانية، كما أن لها معنى مُستهجَناً هو الشذوذ وثورة الخَيال والعاطفية المفرطة كما هي الحال في شخصية إما بوفاري Emma Bovary في رواية «مدام بوفاري» Madame Bovary لجوستاف فلوبير Gustave Flaubert.

وهناك، لا شك، نَزْعة رومانتيكية في الأدب

العربي الحديث يمكن إدراكها في روايات المنفلوطي والمازني وشعر أحمد رامي وعلي محمود طه.

وأول من ابتدع مصطلح romantisme الكاتبُ الفرنسي ستندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢) في مبحثيه المسميين «راسين وشكسبير» (١٨٢٣ و١٨٢٥).

رُومانْسِيّ، رُومانْتِيكِيّ، إبْداعِيّ romantic

صِفة تُطلَق على كل ما يتعلق بالنزعة الأدبية التي عاشت من أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر، وكانت تُبرِز الخَيال الإبداعي والتعبير الذاتي والوَلَع بالطبيعة موضوعاً للأدب ومِعياراً لجودته.

الرومانْسِيّة (انظر: الرومانتيكية).

رُومانِيّ الاشتقاق Romance

صِفة تُطلَق على مجموعة اللغات التي انحدرت من اللغة اللاتينية في أوروبا، وتشمل: اللغة الرومانية، وهي الشائعة في رومانيا وبعض ما يجاورها، واللغة الإيطالية، وهي المنتشرة في إيطاليا وفي بعض مناطق من جنوب سويسرا، واللغة البروفنسالية، وهي التي سادت في النصف الجنوبي من فرنسا في العصور الوسطى، ولا تزال بقاياها موجودة حتى الآن، واللغة الرومنشية Romanch وهي منتشرة في بعض مناطق سويسرا والنمسا وإيطاليا، وقد اعتمد عليها الدارسون في دراساتهم المُقارَنة للغات الرومانية، واللغة الفرنسية، واللغة القطلونية، وهي التي يُتكلّم بها في شرق إسبانيا، واللغة الإسبانية، واللغة البرتغالية.

الرُّومِيّات (rūmiyyat)

هي أشعار أبي فِراس الْحَمْدانيّ (٣٥٧ هجرية) التي نظمها في القُسْطَنْطينِيّة حينما أسره الروم وسجنوه فيها أربع سنوات، وهي تفيض بعواطف الحنين إلى أمه العجوز وبُنَيّتِه الوحيدة والحب لسيف الدولة. وقد قال فيه الصّاحب بن عبّاد (٣٨٥ هـ): «بُدِىء الشعرُ بمَلِك، وخُتِمَ بمَلِك» يعني امرأ القيس وأبا فِراس.

الرَّوِيّ rhyming letters; (rawiyy)

هو، في العروض العربي، أحدُ أحرفِ القافِية الذي تُبْنَى عليه القصيدة، ويتكرر بتَكَرُّرِ أبياتها، وتُنْسَبُ إليه عادةً، وذلك كالباء في قول جَرير (١١٠ أو ١١٤ هـ):

أقِلّي اللّومَ عاذِلَ والعتابَا
وقُولي إنْ أصَبْتُ لقد أصابَا

فالباءُ رَوِيّ، والقصيدةُ بائِيّة.

(انظر: التأسيس).

رَوِيّ الصَّدارة alliteration

(انظر: المجانسة الاستهلالية).

الرُّؤْيا الرَّمْزِيّة dream allegory

في الأدب الأوربي: نوع من القصائد شاع في العصور الوسطى يروى موضوعها الرمزي الأخلاقي في صورة حُلْم يراه الشاعر. وأشهر مثال لذلك: «الكوميديا الإلّهية» لدانتي.

الرُّؤْيَا الشّاعِرة poetic vision

من مُواضَعات الشِّعر منذ القِدَم اعتبار الشاعر وصّافاً في حالة انجذاب تَصَوُّفِيّ لذلك الذي لا يراه غيره. فنَجد أن كثيراً من الشِّعر الأخلاقي في العصور الوسطى الأوروبية كان يُصاغ في شكل رُؤْيا يراها الشاعر. ومن أشهر الأمثلة لذلك «الكوميديا الإلّهية» لدانتي. وكانت الرُّؤْيا بمثابة إطار اصطلاحي للشعر في فرنسا وانجلترا عند التّصدّي لمُعالَجة الحب الرفيع. ومِثال ذلك في الأدب العربي «البردة» للبوصيري (٦٩٤ هـ).

رَئِيسُ التَّحْرِير editor

من يشرف على إخراج صحيفة أو دورية.

الرَّئِيّ pagan seer; (ra'iyy)

هو اسم تابع الكاهِن الذي كان يُطْلِعُهُ على الغيب ويُوحِي إليه بما يأتي به الغد.

باب الزاي

الزُّبْدة (انظر: المُلَخَّص).

الزَّبُور (انظر: كتاب المَزامِير)

اَلزَّجْر augury (zagr)

هو الاستدلال بصوت الحيوان وحركته وحالته على الحوادث، فكان العربي يرمي الطائر بحَصاة أو يصيح به، فإن طار إلى يمينه تفاءل به، وإن اتجه في طيرانه إلى يساره تشاءم منه وتَطَيَّرَ. (انظر: العِيافة).

اَلزَّجَل (zajal)

أحد «الفنون السبعة» في الأدب العربي، وهو شعر عامي لا يتقيد بقواعد اللغة، وخاصة الإعراب وصِيَغ المُفْردات. وقد نُظِم على أوزان البحور القديمة وأوزان أُخرى مُشتَقّة منها. ويظهر أنه نشأ في القرن السادس الهِجْري. ومِثاله:

اَلسِّيــاســة تِخْــرِب الدُّنْيــا العَمار
مــا تْلاقِيشِي منهــا غِيْــر بَسّ الدَّمــار
يعني دي شَبَّهْتَهـــا بلِعْـــبِ القُمار
شُــوفْ ولاحِـظْ حـالـةِ السّـاسـة الكِبـار
لَجْلِ ما تْصَدَّقْ بدون ما احْلِفْ يَمِيني.

(انظر: الفنون السبعة).

اَلزِّحافُ وَالْعِلَل poetic licence

«الزِّحاف»: تغَيُّر يلحق التفعيلة بتسكين مُتحـرِّك فيها أو حذف ساكن منها، كأنْ تصبح مُتفَاعلن مثلاً مُتْفاعلن، وفَعُولُنْ فَعُـولُ. ولا يقـع الزِّحـاف إلا في الحشو، وهو اختياري بمعنى أنه إذا لحق التفعيلة الأولى من بيت في القصيدة لا يلزم أن يتكرر في التفعيلة الأولى من بقية الأبيات. والزحاف مفرد ومُزدوِج.

و«العلل» هي التغيرات التي تصيب تفعيلة العَرُوض أو الضَّرْب بالزيادة عليها أو النَّقْـص منهـا. فتصبـح مستفعلن مثلاً مستفعلُنْ لُـنْ أو مفـاعِيلُـنْ مفـاعِـي، وتتحول إلى مَفـاعِـل. وبعـض العلـل لازِم والبعـض اختياريّ.

(انظر: الإجازات الشعرية والعـروض، الضرب، الحشو، الزحاف المفرد، الزحاف المزدوج، العلل).

اَلزِّحافُ الْمُزْدَوِج (ziḥāf muzdawij)

أَنْواعُه: الخَبْـل، والخَزْل، والشّكْـل، والنَّقْـص. (فارجع إليها في مواضعها).

اَلزِّحافُ الْمُفْرد (ziḥāf mufrad)

انواعُه: الخَبْـن، والإضمار، والوَقْـص، والطَّـيّ، والقَبْض، والعَصْب، والعَقْل، والكَفّ (فانظـرهـا في مواضعها).

اَلزَّرادُشْتِيّة Zoroastrianism

هو مذهـب المجـوس مـن الفُرس الذي جـاء بـه زَرادُشْت (حوالى منتصـف القـرن السـابـع ق. م)، ووضع لهم فيه تعاليم ضَمَّنَها كتابَه الأفِسْتا (الأوِسْتا أو الأبِسْتاق) زاعماً أن للعالم إلّهين هما «أهُورامَزْدا» إلّه

النور والخير، و«أهْرِمَنْ» إلّهُ الظلمة والشر. وأن النار مُقَدَّسة طاهِرة، لذلك أقام لها الفرس المعابد. وكان بَشّار بن بُرْد (١٦٧ هـ) يعلن إشادته بالنار ويفضلها على الطين كما يفضل إبليس على الإنسان وذلك في قوله:

الأرضُ «مُظْلِمةٌ» والنارُ «مُشْرِقةٌ»
والنارُ معبودةٌ مُذْ كانتِ النارُ.

وقوله:

إبليسُ أفضلُ من أبيكم آدمٍ
فتنبهوا يا معشرَ الفُجّارِ
النارُ عُنْصُرُهُ وآدمُ طِينةٌ
والطينُ لا يسمو سُمُوَّ النارِ

لذلك أمر الخليفة العباسي المهدي بقتله.

اَلزِّراعِيّات — georgics

يُطلق هذا المصطلَح عامةً على نوع القصائد التي تدور موضوعاتها حَوْلَ الحياة الريفية وأعمال الفِلاحة والزراعة خاصةً. وقد اشتُهر هذا النوع من القصائد على يد الشاعر الروماني ڤرجيل في قصيدته المُسَمّاة «الزِّراعيات أو الفِلاحة» التي أتَمَّ كِتابتها سنة ٣٧ ق.م تكريماً لراعي الفنون والآداب في زمنه الروماني الثريِّ مايسيناس Maecenas، وأغلب الظنِّ أنَّ هذا الأخير قد اقترح هذا الموضوع تدعيماً لسياسته التي تهدف إلى نهضة زراعية في الدولة الرومانية. ويُلاحَظ أن هذه المقطوعة الشعرية الطويلة لڤرجيل تقع في أربعة أجزاء تتناول تربية الحيوان والنحل إلى جانب الأعمال الزراعية البحتة.

الزَّلّة، اَلضَّلال — hamartia

ذكر أرسطو في الفصل الثالث من «فن الشعر» أن البطل التراجيدي «إنسان لا يتميز تَمَيُّزاً خارقاً بالفضيلة أو العدالة. وان شقاءه يلحقه لا لعيب أو فساد فيه. وإنما بسبب زلة ما». وقد تكون هذه الزلة نتيجة لخطأ في تقدير الأمور. أو لجهل، أو لسوء خُلُق، أو لضعف كامن في نفس البطل. فزلة أوديبوس في مأساته مزدوِجة المَنبِت، مثلاً: إذ ترجع من ناحية إلى طيشه وتهوره بقتل أبيه، ومن ناحية أخرى إلى تزوجه بأمه لجهله بحقيقة الأمر، ومهما يكن من الأمر فلا بد أن تكون زلة بطل المأساة هي ارتكابه بالفعل عملاً معيناً لا مجرد العزم عليه أو الشروع فيه.

الزمان (انظر: الفَتْرة).

اَلزَّنْدَقة — heresy; freethinking

تعريب المُصطلَح الفارسي (زنده كرد)، وهو مُصطلَح كان يُطْلِقه قُدامَى الفُرْس على من يُؤوِّل «الافِسْتا» (الاوستا ـ الأبِسْتاق)، كِتاب زرادشت نبيهم، تأويلاً يُخالف ظاهر نصوصه، ويقول بدوام الدهر. فأُطلِق على «المانَوِيّة» دعوة ماني، في القرن الثالث للميلاد، كما أطلق على «المَزْدَكِيّة»، دعوة مزدك، في القرن الخامس الميلادي. ثم اتسع هذا المفهوم للمُصطلَح ليشمل كلَّ مُلْحِد بالدِّين الحنيف وكل مُجاهِر بالفِسْق والفُجُور.

وقد قُتِل كثيرون من رؤوس الزنادقة في العصر العباسي الأول، من بينهم الكاتب الحكيم ابن المقفع (١٤٢ هـ؟)، الذي قال فيه الخليفة المهدي: «ما رأيت كِتاب زندقة قطُّ إلاّ وأصلُه ابنُ المقفع»، والشاعر الذائع الصِّيت بَشّار بْنُ بُرد (١٦٧ هـ)، وكان يُشيد بالنار ويفضِّلها على الطِّين، كما يفضل تبعاً لذلك إبليس على آدم.

اَلزُّهْد — asceticism; (zuhd)

هو بالمعنى الإسلامي: الانصراف عن الدنيا ومفاتنها، والتمسك بالتقوى والعمل الصالح مع الكسب والعمل، كأن الإنسان يعيش أبداً. وقد كانت هذه النزعة رد فعل لانصراف الناس بالعراق في عصر الفتوح إلى المادة ومتاع الدنيا، فعمت هناك موجة واسعة من الزهد في الدنيا ونعيمها الفاني. ومن أوائل شعراء الزهد عُرْوة بن أُذَيْنة فقيه المدينة. وربما تضمن

شعر الزهد دعوة الى مكارم الأخلاق على نحو ما نرى في شعر مِسْكِين الدَّارِمِيّ. وقد ترك الوُعّاظ في العصور المختلفة مادة غزيرة لمعاصريهم من الشعراء، فصاغوا قصائد في الوعظ دفعت الناس الى نَبْذ الحياة الدنيا والعيش للآخِرة.

اَلزِّيادةُ في آخِرِ الكَلِمة paragoge

تغيير صورة الكلمة بإضافة حرف أو أكثر إلى آخِرها إما لضرورة أو لمجرد الزخرفة. ويقرب من هذا في العربية ما يأتي:

١ ـ الوقف بالزيادة: أ ـ الكشكشة: وهي الوقف على الكاف المؤنثة بزيادة شينٍ في لهجة رَبيعة على ما زعم بعض الرواة. مِثال ذلك: «استجرت بكش» أي بك.

ب ـ الوَقف على الكلمات المنوَّن آخِرُها بزيادة حركة من جنس حركة آخر الكلمة. مثال ذلك: «حضر محمدو» و«ناديت محمدا» و«ذهبت إلى محمدي». وهذه هي لهجة الأزْد من القبائل اليمنية. والمِثال الثاني (ناديتُ محمداً) يتفق مع القواعد النَّحْويَّة المصطَلَح عليها، أما المِثالان الأول والثالث فيختلفان عنها إذ يوقف على الدال فيهما بالسكون.

جـ ـ هاء السكت: كان بعض القبائل يأبَى الوقف على المتحرك ولا سيما المفتوح، فيلجأ إلى عدة طُرق لِتجنُّب ذلك منها امتداد النفَس الذي ينشأ عنه ما يسمى بهاء السكت، وهذا هو المتَّبع في قليل من الآيات القرآنية عند الوقف. مِثال ذلك قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا مَن أُوتِيَ كِتابَهُ بشِمالِهِ فَيَقُولُ يا لَيْتَني لَمْ أُوتَ كِتابِيَهْ، وَلَمْ أدرِ ما حِسابِيَهْ﴾. وقول حسان بن ثابت (٥٤ هـ):

إذا ما تَــرعْــرَعَ فِينـا الغُلامُ
فما إنْ يُقـالُ لَـهُ مَـنْ «هُـوَهْ».

٢ ـ الترفيل: وهو زيادة سبب خفيف على ما آخِره وَتِد مجموع، فتصير به مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلاتُن.

٣ ـ ألف واو الجماعة: وتزاد في آخِر كل فعل ماضٍ أو مضارع أو أمر اتصلت به واو الجماعة بشرط أن يكون المضارع منصوباً أو مجزوماً، مِثال ذلك: «علموا»، وقوله تعالى: ﴿ولَنْ تَسْتَطِيعُوا أَنْ تَعْدِلُوا بين النساء﴾ وقوله: ﴿وقل اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُه﴾. وزيادة الألف تحتمها القواعد الإملائية وإن لم يكن لها قيمة صوتية.

٤ ـ ألف الإطلاق: كالألِف الأخِيرة في «الأحبابا» من قول أحد الشعراء:

إيْـهِ يَـاسِينُ أيْـنَ صَـوْتُـكَ يَهْـوِي
أيْـنَ عَيْنـاكَ تَلْمَـحُ الأَحْبـابـا

٥ ـ نون تنوين العِوَض كقول الشاعر:

أقِلِّـي اللَّـوْمَ عـاذِلَ والعِتـابَـنْ
وقُـولي إنْ أَصَبْـتُ لَقَـدْ أصـابَـنْ

أي «والعتاب» و«أصاب».

زيادةُ التَّوَتُّر epitasis

في الأدب اليوناني القديم: ذلك الجزء من المسرحية الذي تزيد فيه حدة الصراع الدرامي بعدما يسمى بالمقدمة أو عرض الحبْكة، وقبل الوصول إلى ذروة الأزمة.

اَلزِّيادةُ التّي يَتِمُّ بها الْمَعْنَى

هي كقول طَرَفة بن العَبْد (جاهلي):

فسقَـى ديـارَكِ غيرَ مُفْسِـدِهـا
صَـوْبُ الربيـعِ ودِيمَةٌ تَهْمِـي

فـ (غير مفسدها) تم بها المعنى وجَلَّتْهُ.

(انظر: الاحتراس، والتتميم، والتكميل).

اَلزَّيْدِيّة (Zaydiyya)

هي أهم فِرْقة شِيعِيّة بعد الكَيْسانِيّة، وهي مكونة من أتباع زيد بن علي الذي ثار بالكوفة (مَعْقِل الشِّيعة) سنة ١٢١ هـ وقُتِل. وكان يرى أن بيت علي أولى بالخلافة، غير أنه لم يؤمن، كما آمنت الكيسانية، بالنَّصّ في الإمامة، جوَّز إمامة المَفْضُول مع وجود الأَفْضَل، لذلك جوَّز خلافة أبي بكر وعمر مع وجود علي،

ورأى أن الإمامة حق لكل فاطمي عالم زاهِد سَخِيّ شجاع قادر على القتال في سبيل الحق يخرج للمطالبة به.

فهي من أكثر فِرَقِ الشيعة اعتدالا، ومن شعرائها الكُمَيْت بن زيد الأسَدي (١٢٦ هـ).

باب السين

السّاديّة sadism

في علم النَّفْس الحديث: يتعلق هذا المُصطلح باللذة الجنسية التي يجدها الإنسان في الانحراف الجنسي الذي يَصطبغ بالقسوة والإضرار بالغير. وإنما سُمِّي كذلك نسبة إلى الكونت (أو على حد قوله الماركي) دي ساد D.-A.-F. de Sade (١٧٤٠ - ١٨١٤). أما في الأدب فينطبق هذا المُصطلَح على فلسفة مادية حِسِّية تَميَّز بها كثير من أُدباء القرن الثامن عشر في فرنسا وخاصة فلاسفة دائرة المعارف، وهي أن العالَم عبارة عن حركة مستمرة للمادة وتطوُّر لها. ولا يُدْرِكها الإنسان إلا عن طريق حَواسِّه، فعلى الإنسان في رأي هذه الفلسفة أن يدرِّب حواسَّه باستمرار ليكُون على دِراية تامة بطبيعتها وليُدرك المَبْدَأ الحقيقي للإنسان في ذاتيته. فهذه الفلسفة مَظْهر من مظاهر سَعْي الإنسان وراء حقيقته في ضوء فِطْرته، ولكن دي ساد يرى مع ذلك أن الإنسان ليس خيِّراً بفطرته، كما كان يعتقد في النَّزعة العاطفية، وإنما هو قاسٍ بفطرته، فالعودة إلى الطبيعة لديه عودة إلى هذه القسوة بإثارة ما في النفس من غرائز عنيفة والتأمُّل من غير خِداع للنَّفْس في مصادر اللذة والبهجة اللتين تجعلانه يُحِسُّ باتساع حدود ذاتيته. ويُلاحَظ أن هذه الفلسفة تعدَّت حدود القرن الثامن عشر وأثَّرت في أغلب أطوار الحركة الرومانسية بأوربا حتى العَقْد الأخير من القرن التاسع عشر حيث لعبت دوراً هاماً في المدرسة الرمزية بفرنسا وما سُمِّي بنَزْعة التدهور بانجلترا.

السَّالم (sālim)

هو، في العروض العربي ما سَلِم من الزِّحاف، ومثاله قول عَنْتَرة (٥٢٥؟ - ٦١٥ ميلادياً):

وإذا صَحَوْتُ فما أُقَصِّرُ عن نَدًى
وكما عَلِمْتِ شَمائِلي وتَكَرُّمي

وتقطيعه

وَإذا صَحَوْ وهكذا
مُتَفاعِلُنْ
سالم

(انظر: الزحاف والعلل).

والسالم في علم الصرف ما ليس فيه حرف علة ولا همزة ولا تضعيف. وجعله بعضهم مرادفاً للصحيح. (انظر: الفعل الصحيح).

السّامي، الجَليل sublime

يرجع الأصل اللاتيني للكلمة الأوربية بوصفها مُصطلَحاً أدبياً نقدياً إلى استعمالها بهذا المعنى في مبحث يوناني مجهول المؤلِّف اسمه «في السمو» Peri Hypsous، وكان يُنسب قديماً إلى عالِم البلاغة لونجينوس Cassius Longinus الذي عاش في روما في القرن الثالث الميلادي. غير أن الرأي قد استقر أخيراً على أنه يرجع إلى ما قبل ذلك، أي إلى مُنتصَف القرن الأول الميلادي. وقد لعب هذا النص المكتوب

في شكل رسالة إلى تلميذ روماني دوراً هاماً في النقد الأدبي الأوربي منذ القرن السابع عشر. وترجع فكرة السُّموّ إلى التفرقة الخَطابية الشائعة منذ قدماء الإغريق والتي تميز بين ثلاثة أساليبَ للكلام.

السامي ـ والمتوسط ـ والبسيط.

ولكن لونجينوس المزعوم أخرج هذه التفرقة من مجرد تقسيم للأساليب الكلامية إلى التقدير النقدي للآثار الأدبية بصفة عامة. والسِّمة المميِّزة للآثار الأدبية بصفة عامة. والسِّمة المميِّزة للسُّموّ عنده متصلة بالناحية الوِجْدانية للعمل الأدبي، ويرى أن الفن وحده قادر على تطويع الناحية الوجدانية بحيث لا تُسْرِف في مُبالَغات لا تؤَثِّر في النفس التأثير المُراد، ومع ذلك فإن الفن في هذا المجال (والفن عنده قريب من مفهوم الصنعة عند العرب) يلعب دوراً ثانوياً بالنسبة لما سماه بالعبقرية المُبْدِعة genius (القريبة من مفهوم الطبع عند العرب). ويرد لونجينوس المزعوم السمو إلى خمسة مَصادر: الأفكار العظيمة، والشعور النبيل، والمجازات البلاغية الرفيعة، وأسلوب الكلام وتنسيقه، واعتبر الأولين مِنْ مِنَحِ الطبيعة لا الفن. ولم يبدأ هذا البحث في الذيوع قبل القرن السادس عشر حينما حققه ونشره الناقد الإيطالي فرانشسكو روبورتيللو Francesco Robortello (١٥٥٤) مشروحاً باللغة اللاتينية. وقد ترجه إلى الإنجليزية جون هول John Hall (١٦٢٧ ـ ١٦٥٦) سنة ١٦٥٢، ولكن الشهرة الأوربية لهذا الكِتاب لم تبدأ حقيقةً إلا بالترجمة الفرنسية التي أتمّها بوالو Nicolas Boileau (١٦٣٦ ـ ١٧١١) سنة ١٦٧٢، وقد صادفت هذه الترجمة الاتجاه نحو الولع بالكلاسيكية المُحْدَثة التي انبثقت من حركة إحياء الكلاسيكية في القرن السابع عشر بفرنسا، فقد سمحت فكرة السمو بمفهومها اللونجيني بالأخذ بالمعايير الوِجْدانية والعاطفية إلى جانب قواعد التأليف الصارمة المُتوارَثة من فرنسا في ذلك الحين، فدخل بعض المعايير الوِجْدانية الجديدة تحت لواء السُّموّ مِثْل مفهوم الحماسة في الشعر والتعجب أو الإعجاب في المأساة والرغبة في المَلْحمة والقَصَص الخَيالي. وأخذ النقاد الإنجليز بصفة خاصة يساعدون على ترويج مفهوم السمو وتمييزه عن مفهوم الجَمَال في الأثر الأدبي، وقد ساعد هذا الترويج على إبراز الناحية الذاتية في الأدب وإضفاء أهمية خاصة على ما سُمِّيَ بالعبقرية المُبْدِعة الأصيلة original genius على حساب الالتزام بقواعد النظم الصارمة. ولا شك أن النصين المهمين في عِلْم الجَمَال، اللذين ظهرا في القرن الثامن عشر. هما: «بحث فلسفي في مصدر أفكارنا عن مفهومي السامي والجميل» A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (١٧٥٧) لإدموند برك Edmund Burke (١٧٢٩ ـ ١٧٩٧)، و«بحث نقدي في التقدير الجَمَالي» Kritik der Urteilskraft (١٧٩٠) لعمانويل كانط Immanuel Kant (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤)، وهذان النصان قد اعتمدا إلى حد كبير على كِتاب «في السُّمو» للونجينوس. ويُلاحَظ مع ذلك أنه في اللغة الفرنسية يُستعمل لفظ «السمو» في المعنى المُشار إليه، ولكنه يُستعمل أيضاً كصفة للأسلوب البليغ، كما أن ڤكتور هوجو Victor Hugo (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥) كان يستعمله دائماً بمعنى خاص وهو كل ما يثير الميول السامية في النفس ليشمل المأساة والجَمَال والمِثالية، ويخالف الهُزْء والهَزْليّ والمَلْهاة والقُبْح.

اَلسَّبَبُ الثَّقِيل (sabab thaqīl)

هو، في العَروض العربي، ما تَرَكَّب من مُتَحَرِّكَيْن مثل لِمَ وبِمَ.

السَّبَبُ الخَفِيف (sabab khafīf)

هو، في العروض العربي، ما تَرَكَّب من حركة وسكون مثل لَمْ وقَدْ.

السَّبْعِيَّة

(انظر: الاثناعشرية، والإسماعيلية).

السَّبْك: (انظر: الصياغة).

السَّبَئِيّة (saba'iyya)

نسبة إلى عبدالله بن سَبأ الذي غلا في عقيدته الشِّيعيّة في عصر بني أمية (٤٠ - ١٣٢ هجرية)، فزعم أن بعَلِيّ رضي الله عنه قَبَساً إلَهِيّاً ورثه عن الرسول، وهو ينتقل بعده في الأئمة الواحد تِلْوَ الآخر. وبذلك أشاع فكرتي الحُلول والتَّناسُخ، كما زعم أن عليا سيعود، فيملأ الأرض عدلاً وعلماً ونوراً، وبذلك وضع الأسس لفكرة الرَّجْعة

السَّجْع rhymed prose

هو، في البديع العربي، اتفاق الفاصِلتين في الحرف الأخير. والفاصِلة هي الكلمة الأخيرة من كل فِقْرة، وذلك كقول الثَّعالِبيّ (٤٢٩ هجرية): اَلْحِقْدُ صَدَأُ الْقُلُوب، واللَّجاج سَبَبُ الْحُرُوب.

اَلسَّجْعُ فِي الشِّعْر internal rhyme

اتِّفاق الفواصل في القافية في البيت من الشعر، مِثال ذلك قول أبي تمّام (٢٣١ هـ):

تَجَلَّى بِهِ رُشْدِي وَأَثْرَتْ بِهِ يَدِي
وَفاضَ بِهِ ثَمْدِي وأوْرَى بِهِ زَنْدِي.

اَلسَّجْعُ الصّامِت consonance

اتِّفاق أواخر الكلمات في الحروف الصامتة.

كقوله ﷺ: «رَحِمَ اللهُ عَبْداً قال خَيْراً فَغَنِمْ، أو سَكَتَ فَسَلِمْ».

ويُمكِن أن يَحُلَّ هذا النوعُ من السَّجْع مَحَلَّ القافية في الشعر الإنجليزي والفرنسي الحَديثَيْن.

سَجْعُ الْكُهّان priests'rhyming prose

كان لطائفة الكهان العرب في الجاهلية قداسة دِينِيّة، وكان العرب يستشيرونهم في كل ما يَعِنُّ لهم، لأنهم كانوا يزعمون أنهم يطلعون على الغيب ويعرفون ما يأتي به المستقبل.

وكان أكهنهم، كما يقول الجاحظ (٢٥٥ هجرية) عُزّى سَلِمة، ومن سَجْعه «والأرضِ والسماء والعُقاب الصَّقْعاء، واقعةٌ بِبَقْعاء، لقد نَفَّرَ المجدُ بني العُشَراء للمجد والسناء».

الصقعاء: الشمس، بقعاء: ماء أو موضع، نفر: حكم بالغلبة، بنو العشراء: قبيلة من فزارة، السناء: الرفعة.

ويلاحظ في سجع الكهان أنهم يستعملون فيه ألفاظاً غامضة مبهمة حتى يُؤَوِّلها السامعون حسب أفهامهم، كما كانوا يُكثِرون فيه من الحَلِف بالكواكب والنجوم والرياح، ويُعْنَوْنَ بتجميل الصِّياغة حتى يبلغوا ما يريدون من التأثير في نفوس الوَثَنِيِّين.

(انظر: الكِهانة والعِرافة).

اَلسَّجْعِ الْمُتَوازِي (انظر: الترصيع).

اَلسَّجْعِ الْمُرَصَّع (saj' murassa')

هو، في البديع العربي، أن تتساوى الفِقْرتان أو أكثرُ ما فيهما في الوزن والتَّقْفِية، كقول الحَرِيريّ (٥١٠ هـ ؟): (فَهُوَ يَطْبَع الأَسْجاع بِجَواهِرِ لَفْظِه، ويَقرعُ الأسْمَاعَ بزواجِرِ وَعْظِه)، وقول امْرِىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق. هـ).

الماءُ مُنْهَمِرٌ والشَّدُّ مُنْحَدِرٌ
والقصبُ مُضْطَمِرٌ والْمَتْنُ مَلْحُوبُ

فلفظ «ملحوب» مختلف عن (منهمر، ومنحدر، ومضطمر) في الوزن والتقفية، غير أن أكثر ما في فِقَر البيت متفق فيها.

اَلسَّجْعُ الْمُطَرَّف (saj' mutarraf)

هو، في البديع العربي، ما اختلفت فيه الفاصِلتان في الوَزْن كقوله تعالى: ﴿ما لَكُمْ لا تَرْجُونَ لله وَقارا وقد خلقكم أطْواراً﴾. فإن (وقارا) و(أطوارا) مختلفتان وزناً.

سِجِلّ الأَخْبار

(انظر: المدوَّنة التاريخية).

سِجلّ الملاحَظات (انظر: المفكِّرة) .

سِجِلاّتُ الأَدْيِرَة c(h)artulary

وهي مجموعة من الوثائق والعقود وسندات المِلْكيَّة الخاصة بدير أو كنيسة . وهي مُهِمّة جداً بوصفها مَصْدراً من مَصادر تاريخ أوربا في العصور الوسطى .

اَلسُّخْرية irony

١ - الكلمة اليونانية إيرونيا eirôneia التي اشْتُقَّ منها المصطلَح الأُوربي، كانت وَصْفاً للأسلوب في كلام إحدى الشخصيات بالملهاة اليونانية القديمة، المسمَّى بـ « إيرون » eirôn . وكانت هذه الشخصية تتميز بالضعف والقِصَر مع الخبث والدهاء، كما كانت دائماً تتغلب على شخصية الألازون alazon الفخور الأحمق، وذلك عن طريق الخِداع وإخفاء ما يمتاز به من قدرة وذكاء . وبقي المصطلح الأوربي يحتفظ بذلك المعنى، فسخرية سُقْراط في مُحاوَرات أفلاطون تتميز بالتظاهر بالجهل وإخفاء الذكاء وباستعداده للتسليم بآراء مختلفة عن رأيه بُغْيَةَ الوصول إلى البرهنة على بُطلانها . فتتمثل السخرية السقراطية إذَنْ في منهج جَدَليّ يعتمد على الاستفهام مع التظاهر بالجهل بقصد جعل الطرف الآخَر في المحاوَرة يُدلي برأي خاطىء يُضطرُّ إلى تصحيحه بنفسه .

٢ - والسخرية في المأساة اليونانية متصلة - عن طريق غير مُباشِر - بالأصل الاشتقاقي اليوناني للمصطلَح . فالقضاء والقَدَر أو إرادة الآلِهَة هي القوة الغالبة الموجهة لأحداث المأساة . وكثيراً ما يكون بطلها شخصاً متكبِّراً يتحدَّى إرادة الآلهة، فَيُدْفَعُ من حيث لا يدري إلى قضاء محتوم خفي عليه لما فيه من كبرياء وغطرسة . فتظهر بذلك عناصر السخرية المسرحية: أي إرادة الآلهة والأقدار التي تُعِدُّ الإسقاط المفاجىء لشخصية معتزة بنفسها ومخدوعة في قُوَاها . هذا من ناحية، ومن ناحية أُخرى هناك جمهور النظّارة أو بعض الشخصيات الموجودة في المأساة نفسها (مثل الجَوْقة) الذين يتأملون في تصرفات القَدَر هذه مدركين ازدراء القُوَى الخارقة لإرادة البَشَر العليلة . وقد ربط بعض الشراح بين السخرية المسرحية هذه وبين النظرة الأخلاقية اليونانية التي كانت تقضي بالعقاب لمن يتحدى الإرادة الإلَهية . وهناك مَظْهَر آخَر للسخرية المسرحية هو جَعْل جمهور النظّارة عالِماً بظروف يَجهلُها البطل، مِثال ذلك حال مأساة « أوديب مَلِكاً » لسوفوكليس . وقد تمتد السخرية بهذا المعنى إلى مواقف هزلية تبعث على الضحك كما هي الحال في بعض قِصَص كانتربري The Canterbury Tales لتشوسر Chaucer وفي « مَلْهاة الأخطاء » The Comedy of Errors لشكسبير .

أمّا السخرية في مفهومها البلاغي فهي طريقة في الكلام يعبِّر بها الشخص عن عكس ما يقصِده بالفعل، كقولك للبخيل « ما أكرمك » .

وهناك صورة أُخرى للسخرية هي التعبير عن تحسر الشخص على نفسه كقول البائس: « ما أسعدني » . ويُلاحَظ أن الغرض من السخرية يكون غالباً هِجاء مستوراً أو توبيخاً أو ازدراءً . مثال التوبيخ، قول أبي الأسود الدُّؤَلِيّ (٦٥ هـ) :

لا تَنْهَ عَنْ خُلُقٍ وَتَأْتِيَ مِثْلَهُ
عَارٌ عليكَ إذا فَعَلْتَ عَظِيمُ .

ومثال الازدراء قول المتنبي (٣٥٤ هـ) :

لا تَشْتَرِ العَبْدَ إلاّ والعَصا مَعَهُ
إنَّ العَبِيدَ لأَنْجاسٌ مَناكِيدُ .

اَلسُّخْرِيةُ الْمَسْرحيَّة dramatic irony

حالَة يُفترَض فيها أن تَجْهَلَ شخصيات المسرحية ما يَعرفُه النَّظّارة .

اَلسَّرْد narrative

هو المُصطلَح العامُّ الذي يشتمل على قص حَدَثٍ أو أحداث أو خبر أو أخبار سواءٌ أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال . (انظر: القص) .

سِرّيّ (انظر: خَفِيّ، باطِنِيّ) .

سُرْعَةُ البَديهَة: (انظر: قُرب المأخذ).

السَّرقةُ الأَدَبيّة plagiarism

احتيال الأدباء للإفادة من إبداع مَنْ تقدّموهم من غير الإشارة إلى مُبدعيه أو نسبته إلى قائليه. والمراد بالسرقة الأدبية سرقة المعنى الذي اختص به شاعر ونسب إليه كقول أبي نُواس في صِفَة الخَمْر: (فتمشَّتْ في مَفاصِلِهم كتمشيِّ البُرْء في السَّقَم) فإنّه أخذ المشبَّه به من معنى مُسْلِم بن الوَليد في قوله:

تجري محبتُها في قلب عاشقها
مَجَرى المعافاةِ في أعضاء مُنْتكِسِ.

أما الأُمور التي يمكن ردُّ الاتفاق فيها إلى توارُد الخواطر وتَلاقي الأفكار كتشبيه الحَسَن بالشمس، والجَوَاد بالغَيْث والشجاع الماضي بالسيف فليست من السرقة الأدبية في شيء.

السَّريع (sarī')

هو، في العروض العربي، أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ذكرها الخليلُ بنُ أحمدَ (١٠٠ - ١٧٤هـ ؟) وتَفْعيلاته: (مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُن، مَفْعُولاتُ) مكررةً مرتين، مرةً في كل شَطْر، فإن جاءت هذه التَّفْعيلات مرة واحدة في البيت سمي «مَشْطوراً» مثال التام منه: قول أبي نُواس (١٩٥ هـ ؟):

وَعاشِقَيْنِ الْتَفَّ خَدّاهُما
عِنْدَ الْتِثامِ الْحَجَرِ الأَسْوَدِ

ومثالُ المَشْطُور: قول الشاعر:

يا صاحِبَيْ رَحْلِي أَقِلاّ عَذْلِي

ويلاحظ أن التَّفْعيلة الثالثة في السريع المشطور مَكْشُوفة بمعنى أن المتحرك الثاني من الوَتِد الْمَفْرُوق فيها مَحْذُوف فتصير مَفْعُولا وتتحول إلى مَفْعُولُنْ.

(انظر: البَحْر، والشَّطْر. والْكَشْف).

سَريعُ الزَّوال fugitive

صفة تطلق على مقالات، أو أية آثار أدبية، تجمع من الصحف والمجلات وتصدر في شكل كتاب خَشْيَةَ اندثارها. مثال ذلك: «قَبْض الريح» للمازِني، و«أحاديث الأربعاء» للدكتور طه حسين.

اَلسِّفْر book

أ - الكتاب الكبير.

ب - أحد أجزاء العهد القديم كسِفْر التكوين، وسِفْر أيّوب مثلاً.

سِفْرُ التَّهْذيب، كِتابُ الأَدَب courtesy book

كِتاب يشرح أُسلوب الحياة اللائق بالإنسان المهذَّب، من صفات الفروسية إلى الحِكَم السياسية إلى المَقْدِرة الأدبية والموسيقية إلى آداب اللَّياقة في مُخاطَبة السيدات. مِثال ذلك: «الأدب والمُروءة» لصالح بن جناح الربعي.

اَلسَّفْسَطة sophism

القِياس الفاسد الذي يُقصد منه التمويه على الناس والتغرير بهم، وبذلك تلزمهم الحُجَّة ويكُفُّون عن الجَدَل.

السَّكْنة (انظر: الطُّمأْنينة).

السَّلْب negation

عمل ذهني قوامه رفض قضية أو فكرة. «اَلسَّلْب رفع النسبة الوجودية بين شيئين» (ابن سينا: «النجاة»)، وفي الرأي الغالب الإيجاب سابق على السلب (مج ١٢).

السَّلْب والإيجاب negation and affirmation

هذا اللون من البديع - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) في كتابه «تَحْرير التَّحْبير» - «هو أن يقصد المادح أن يُفْرِدَ مَمْدُوحَهُ بصفة مدح لا يَشْرَكُهُ فيها غيرُه، فينفيها في أول كلامه عن جميع الناس، ويثبتَها لممدوحه بعد ذلك». وسماه في كتابه «بَديع القرآن»، إثبات الشيء للشيء بنفيه عن ذلك الشيء.

ومثاله قول الخَنْساء (٥٤ هـ ؟) في رثاء أخيها :

وما بلغت كفُّ امرىء مُتناوَلاً
من المجد إلا والذي نِلْتَ أطْوَلُ
وما بلغ المُهْدُون للناس مِدْحة
وإن أطْنَبُوا إلا الذي فيك أفْضَلُ

(انظر : طِباق السلب) .

اَلسَّلْخ (انظر : الإلمام والسلخ) .

اَلسِّلْسِلة (silsila); 'chain'

أحد الفنون السبعة في الأدب العربي ، وهو نَظْم ألفاظه غالباً مُعْرَبة ، وإذا نُطِقَ عامّياً أمكن أن يتمشى مع وزن من الأوزان القديمة ، ولكن قافيته مُتَنَوِّعة تنوعَ قافية الدُوبيت ، وهو مجهول المنشأ والزمن وسبب التسمية ، ولم يكد يظهر حتى اختفى . ومن أمثلته المشهورة :

السِّحر بعينيك ما تَحَرَّك أوْ جالْ
إلا ورَماني من الغَرام بأوْجالْ
يا قامةَ غُصْنٍ نَشَا بروضَةِ إحْسانْ
أيانَ هَفَتْ نَسْمَةُ الدَّلال بهِ مالْ .

(انظر : الفنون السبعة ، الدوبيت) .

سِلْسِلةُ الوُجُود chain of being

مفهوم شاع بين بعض الفلاسفة في عصر التنوير مُؤَدّاه : أن هناك سلسلةً من الوجود تَمتدُّ من الخالق إلى أحْقَر الكائنات من الجماد ، وأن هذه السلسلة تربط بين درجات الملائكة والإنسان والحيوان والنبات والجماد ، وأن كل كائن حلقة في هذه السلسلة . فما قد يبدو شرّاً للإنسان قد يكون خَيْراً بل وضرورياً للكون بأسْره . وهذه النظرية ترمي إلى أن الله خير وقد خَلَق كل شيء للخير ، ولا يوجد رُكن في الكَوْن يخلو من خَلْقه ، وهذا ما يُقصَد بالعالَم الكامل المتكامِل ، فإذا أُزيلَ منه ما يبدو شرّاً من الشرور أصبح العالَم ناقصاً ، وهذا هو السر في القول بأن عالَمنا خيرُ العوالم الممكنة .

وقد دافع الشاعر الانجليزي الكسندر پوپ Alexander Pope في القرن الثامن عشر عن هذه النظرية في قصيدته الفلسفية الطويلة « مقال في الإنسان » Essay on Man (١٧٣٢ - ١٧٣٤) ، غير أن فولتير قد سَخِر منها سُخْرِية لاذعة في قصته الفلسفية « كانديد » Candide (١٧٥٩) .

ويلاحظ أن الفيلسوف الألماني ليبنتز Leibniz هو الذي أذاع هذه النظرية في كتابه المشهور « تبرير ما يفعله الإله » Théodicée (١٧١٠) .

سَلْمُ الخاسِر (Salmu'l-khāsir)

هو راوية بَشّار بن بُرْد (١٦٧ هـ) وتلميذه ، توفي سنة ١٨٦ هـ ، ولُقِّبَ بالخاسر لإنفاقه المالَ الكثير الذي تركه له أبوه على الشعر واللهو ، أو لأنه اشترى بمُصْحَف ورثه من أبيه طُنْبُوراً ، أو لأنه باع مصحفاً واشترى بثمنه دفتر شعر .

السَّماع (انظر : القياس) .

اَلسُّمْطُ السَّبْع

(انظر : أصحاب السمط السبع) .

اَلسِّناد (sinād)

هو نوع من الغِناء كان معروفاً قبل الإسلام ، وهو ثقيل وذو تَرْجيع كثير النَّغمَات والنَّبرات . ولعله النوع الذي كان يقترن ببعض الآلات الموسيقية .

سِنادُ الإشْباع defective rhyme

هو ، عند رجال العَرُوض العربي ، اختلافُ الإشباع في بيتين من قصيدة واحدة ، وهذا عيب من عيوب القافية ، ومثاله قول الشاعر :

وكُنّا كَغُصْنَيْ بانةٍ ليس واحدٌ
يَزُولُ على الحالاتِ عن رأي واحِدِ
تَبدّلَ لي خِلٌّ فخالَلْتُ غيرَهُ . . .
وخَلَّيْتُهُ لَمّا أرادَ تَباعُدِي

(انظر : الإشباع ، والدخيل) .

سِنادُ التَّأْسيس

معناه ، عند العَرُوضِيِّين من العرب ، تأسيسُ بعض

الأبيات دون البعض الآخر في القصيدة، وهو عيب في القافية. وذلك كما في قول الشاعر:

لَــوَانَّ صُــدُورَ الأمـرِ يُبْـدُونَ لِلْفَتَـى
كـأعْجَـازِهِ لم تُلْفِـهِ يَتَنَـدَّمُ
إذِ الأرْضُ لم تُجْهَـلْ عَلَـيَّ فُـروجُهـا
وَإذْ لِـيَ عـن دارِ الهَوانِ مُـراغَـمُ

المراغَم: المَهْرَب. (انظر: التأسيس).

سِنادُ التَّوْجيه

هو، في العَرُوض العربي، أن يختلف التَّوْجيهُ والرَّويُّ مُقَيَّدٌ (أي ساكن). وهذا من عيوب القافِية، ومثال ذلك قول شوقي (١٩٣٢ م):

أمَّـا الشبـابُ فقـد بَعُـدْ
ذهـبَ الشبـابُ فلم يَعُـدْ
تَجْنِـي الحِسـانُ عَلَـيَّ مـا
لم تَجْـنِ قَبْـلُ على أحَـدْ

(انظر: التوجيه، والروي).

سِنادُ الحَذْو

هو، في العَرُوض العربي، اختلافُ حركة الحَذْو، وهذا من عيوب القافية، ومثاله قول الشاعر:

كـأن سيـوفَنـا منـا ومنهـمْ
مَخـاريـقٌ بـأيـدي لاعِبينـا
كـأن مُتـونَهـن متـونُ غُـدْرٍ
تُصَفِّقُهـا الريـاحُ إذا جَـرَيْنـا

فالياء في (لاعبينا وجرينا) رِدْف، وحركة ما قبله كسرة في الكلمة الأولى وفتحة في الثانية. (انظر: الحذو، الردف).

سِنادُ الرِّدْف

هو، عند العَروضِيِّين من العرب، رِدْف أحد البيتين دون الآخر كقول الشاعر:

إذا كنـتَ في حـاجـةٍ مُـرْسِلاً
فـأرْسِـلْ حَكيماً ولا تُـوصِـهِ
وَإنْ بـابُ أمـرٍ عليـك الْتَـوَى
فَشـاوِرْ لَبيبـاً ولا تَعْصِـهِ

وهذا من عيوب القافِية.

(انظر: الردف).

اَلسِّنارْيُو، اَلقِصَّةُ السِّينِمائِيّة scenario

مُصطلَح اشْتُقَّ من الإيطالية، وشاع باللغات الأوربية الأخرى في القرن التاسع عشر. ومعناه: نَصٌّ المسرحية المُرْفَقة به تعليمات المُخْرِج الفنية من حيث المنظر والأثاث والإضاءة والحركة والأداء التمثيلي إلخ... وعندما ظهرت القصة في الأفلام السينمائية ظهر هذا المُصطلَح ليَعني نصَّ الفيلم بعد مُعالَجة الفكرة، وإعداد القصة سينمائياً في سِياق مُتتابِع من المواقف والمناظر التي تعتمد على الصور المرئية وإمكانات هذا الفن الجديد. وقد يشترك في كِتابة القصة السينمائية أكثر من كاتب ومؤلِّف كَمَنْ يختص بتأليف الموضوعات وتقديم الأفكار، ومن يقيم البناء الدرامي ويُجيد رسم الشخصيات، ومن يبتكر النكتة والدُّعابة، على أنه مِنْ بَيْنِ كُتّاب القصة السينمائية من يستطيع القيام بجميع هذه الأعمال.

(أحمد كامل مُرْسِي)

سَنَدُ الحَدِيث ascription of a tradition

هو سِلْسِلةُ رُواتِهِ، وتختلف طولا وقِصَراً حسب الزمن الذي مر بين وفاة الرسول، ﷺ، والوقت الذي رُوِيَ فيه الحديث، وعدد الرواة الذين نُقِلَ عنهم.

السَّنْسكريتيَّة Sanskrit

لغة دينية أدبية قديمة دُوِّنَ بها منذ القرن العاشر قبل الميلاد، وكُتِبَ بها الكتاب المقدس المسمَّى «ڤيدا»، كما كُتب بها ملحمتان وبعض مؤلَّفات لغوية وأدبية، ونثْرية وشِعرية. وهي لغة رئيسية من مجموعة اللغات الهندية التي هي بدَوْرها إحدى مجموعتي الفصيلة الهندية الإيرانية أو الهندية الأوربية في آسيا (مج ٧).

ويُلاحَظ أن هذه اللغات تعتبر مصدراً هاماً لدراسة تأصيل الكلمات في اللغات الأوربية الحديثة التي انحدرت من فصيلة اللغات الهندية الأوربية.

السُّنّة (انظر: الحديث النبويّ).

سَنَوِيّ yearly; annual

صِفة تُطلق على نشرة تصدر مرة في السنة، مِثال ذلك التقارير السنوية للبنوك أو الشركات، والبيان السنوي الذي تُصْدِره الجمعيات العلمية، وميزانية الدولة.

سُوَرُ الْقُرْآن chapters of the Qur'an

القرآن الكريم مُكَوَّن من أربعَ عَشْرَةَ ومائةِ سُورةٍ، كل منها تشتمل على مجموعة من الآيات. وعدد آيات القرآن الكريم عدا البسملة أربعَ عشرةَ ومائتان وستةُ آلافِ آية، قسمت إلى ثلاثين جزءاً. وكل جزء إلى حِزْبَيْن، وكل حزب إلى أربعة أَرْباع، وذلك تيسيراً للتلاوة والحفظ. وبعض السور نزل بمكة ولذلك أطلق عليها «السُّوَر المكِّيّة»، وبعضها بالمدينة وتسمى «السُّوَر المَدَنِيّة»، غير أن بعض السور يضم آياتٍ مكية وأخرى مدنية.

اَلسُّوَرُ الْمَدَنِيّة (انظر: سور القرآن).

اَلسُّوَرُ الْمَكِّيَّة (انظر: سور القرآن).

السُّوْرِيالِيّة، مَذْهَبُ ما فَوْقَ الْواقعيّة surrealism

هذا اصطلاح ابتكره الشاعر الفرنسي أبولينير Guillaume Apollinaire (١٨٨٠ - ١٩١٨) سنة ١٩١٧ في مسرحيته المُسمَّاة «ثديا ترزياس» Les Mamelles de Tirésias لِيَصِفَ به مسرحيته التي لا تلتزم الواقعية في شيء. وفي سنة ١٩٢٤ استعمله أندريه بريتون André Breton ليدل على مدرسته الجديدة في الإبداع الفني تصويراً كان أم أدباً. وهذه المدرسة من الشعراء والفنانين أرادت أن تحرر الإبداع الفني من قيود المَنْطِق والاهتمام بالنواميس الأخلاقية والجَمَالية مُعَبِّرين بذلك الإبداعِ عن النشاط الحقيقي للفكر سواء أكان في حالة شعورية أم غير شعورية، في حالة حُلْم أم يَقَظَة، في حالة مرض أم صحة نفسية. فكان هؤلاء الشعراء والفنانون يبحثون عن مادتهم في نفس الميدان الذي يصول فيه علم النفس. وقد عرَّف أندريه بريتون André Breton نفسُه السوريالية في أول منشور سوريالي أصدره سنة ١٩٢٥ بأنها حركة آلية نفسية يستطيع بها المُبْدِع الفني أن يعبِّر مُشافَهةً أو كتابةً أو بأية وسيلة أُخرى عن الحركة الحقيقية للتفكير الإنساني فالإبداع السوريالي إذن ما هو إلا ما يمليه التفكير إملاءً ليس له ضابط من العقل والمنطق.

على أن تاريخ السوريالية كان عُرْضة لكثير من التقلُّبات، فقد امتزجت أحياناً بالسياسة، وآونةً بالدِّين، ولكن يمكن على العموم أن نتبين في تاريخها ثلاث مراحل رئيسية: ففي فجر ظهورها الذي يقع بين سنة ١٩٢٠ وسنة ١٩٣٠ تقريباً تتميز السوريالية بالمُحاولَة الفنية لتسجيل ما يمليه اللاشعور والأحلام بصفة خاصة. ومن الناحية السياسية كان أصحابها يقفون في صَفِّ الحركة الشيوعية الدولية راجين من وراء ذلك تحرير الأدب من أغلال اعتقدوا أن الشيوعية ستحطمها. غير أن عصر ازدهار السوريالية هو المرحلة بين ١٩٣٠ و١٩٤٠ حينما وَهَنَت الروابط تدريجياً بين الشيوعية والسوريالية، وذلك لأن السورياليين أخذوا على الاتحاد السوفييتي عدم إلغائه لنظام الأسرة والنُّظُم الاجتماعية الأخرى التي كانوا يعتبرونها غُلاًّ للإبداع الفني، فضلاً عن أن الاتحاد السوفييتي أخذ يُشايِع مدرسة فنية اجتماعية واقعية تتعارض تمام التعارُض مع كل ما يدعو له السورياليون. ثم انصرف السورياليون عن السياسة وتوفروا على تحسين طُرُقهم الشَّاذَّة كالجمع بين أشياء لا يَمُتُّ بعضها لبعض بأية صلة، وفرض مَنْطِق الحُلْم على السَّرد الواقعي، والسخرية مما لا يسخر الناس منه عادةً، والإعجاب بما لا يُعْجَب به أحد. أما

المرحلة الثالثة، فقد بدأت بعد سقوط باريس في أيدي النازيين سنة ١٩٤٠ وتشتّت السورياليين بعد ذلك، وانتقال مدرستهم إلى أمريكا حيث انفصمت عُراهُم وأصبحوا أحزاباً وشِيَعاً صغيرة.

سُوقُ خَيْبَر Khaybar Fair

هي إحْدَى الأَسْواق العربية القديمة التي كانت تُعْقَدُ فيها المُناظَرات الأدبية والمُساجَلات من شعر أو خطابة بعد أشهر الحج.

سَوْقُ المَعْلُومِ مَساقَ غَيْرِه

(انظر: تجاهُل العارِف).

السُّونِتّو sonnet

هو قصيدة تشتمل على أربعة عشر بيتاً، اخترعها شعراء پروڤنسا أو إيطاليا في القرن الثالث عشر. وهناك شِبْه اتفاق على أن أول من أجاد نَظْمَه الشاعر الإيطالي لنتينو Giacomo da Lentino (كان حيًّا بين ١٢١٥ إلى ١٢٣٣ م)، وطوّره بتراركا Francesco Petrarca (١٣٠٤ - ١٣٧٤ م) إلى شكله الذي انتقل به على يد مارو Clément Marot (١٤٩٥؟ - ١٥٤٤)، وإلى إنجلترا على يد وايت Sir Thomas Wyatt (١٥٠٣؟ - ١٥٤٢) وهنري هوارد إيرل ساري Henry Howard, Earl of Surrey (١٥١٧؟ - ١٥٤٧). وكان السونتو في فرنسا يُكتب أولاً أبياتاً عَشْرِيَّة المَقاطِع، ثم اثني عشرية على يد شعراء جماعة الثريا La Pléiade. وأصبح له شهرة خاصة في عهد الملك لويس الرابع عشر، وقد أشاد الشاعر بوالو Nicolas Boileau Despréaux بقدرته على التعبير عن مَعانٍ كثيرة في أسْطُر قليلة برغم صعوبة نَظْمه. ومن الطريف أن يذكر أن جمهور الأدباء في القرن السابع عشر انقسموا قسمين: قسماً يرى امتياز سونتو بنسراد Isaac de Benserade (١٦١٢ - ١٦٩١) عن «أيوب» Job، وقسماً ثانياً يرى امتياز سونتو ڤواتير Vincent Voiture (١٥٩٨ - ١٦٤٨) عن «أورانيا» Uranie.

واختفى السونتو تقريباً في القرن الثامن عشر، ثم استرد حيويته مع ظهور الشعراء الرومانتيكيين، وفي أواخر ذلك القرن مع ظهور شعراء جماعة الپرناسيين. وينقسم السونتو الفرنسي أصلاً إلى رُباعيتين يليهما ثلاثيتان مُقفَّاتان على النحو الآتي:

أ - ب - ب - أ/أ - ب - ب - أ/جـ - جـ - د/هـ - هـ - د/ (وهذا هو النظام المعتاد في القرن السادس عشر).

أو

أ - ب - ب - أ/أ - ب - ب - أ/جـ - جـ - د/هـ - د - هـ (وهذا هو النظام المعتاد في القرن السابع عشر).

والمفروض في الرباعيتين أن تشتمل كل منهما على معنى مُكتمِل، وأن البيت الأخير في السونتو هو بيت القصيد، ويسمَّى بالسَّقْطَة chute. وفي إنجلترا مَرَّ السونتو بمراحِلَ أرْبَع: الأولى سمي فيها بالپتراركية أو الإيطالية، وهي قصيدة من أربعة عشر بيتاً خماسي التفعيلات اليامبية مقسَّمة إلى ثمانية يليها سداسية مقفَّاة على النحو الآتي:

أ - ب - ب - أ - أ - ب - ب - أ/جـ - د - هـ - جـ - د - هـ (أو جـ - د - جـ - د - جـ - د). ثم طوّره الشاعر إدموند سبنسر Edmund Spenser (١٥٥٢؟ - ١٥٩٩) قليلا، والتزم فيه القافية الآتية:

أ - ب - أ - ب - ب - جـ - ب - جـ - جـ - د - جـ - د - هـ - هـ.

ويُلاحَظ في هذين النوعين أن هناك تحوُّلاً في المعنى تبعاً لتغيير القوافي بين الثمانية والسداسية يسمى بـ «الاستدارة» volta. والمرحلة الثالثة هي تلك التي طوَّرها شكسبير، فقسَّمه ثلاث رباعيات يليها دوبيت يشتمل على بيت القصيد، ولا يلتزم ضرورةً بنظام

الاستدارة. ويُلاحَظ أن هذه الأنواع الثلاثة كانت موضوعاتها غالباً الغَزَل. أما ميلتون John Milton (١٦٠٨ - ١٦٧٤)، مُبتدع المَرْحلة الرابعة، فقد وسَّعَ نِطاقه ليشمل السونتو موضوعات جادة فلسفية أو دينية، كما فعل ذلك قبله بعض الشعراء الميتافيزيقيين. وتخلص تماماً من فكرة الاستدارة، واستعاد نظام بتراركا في قافيته الثمانية أي أ - ب - ب - أ - أ - ب - ب - أ مع عدم التقيد بنظام معيَّن في السداسية الأخيرة. وبَيْت القصيد عنده هو البيت الأخير في السونتو. ويمكن اعتبار هذه المرحلة نقطة انطلاق للتجارب المختلفة في السونتو التي جاءت بعد ذلك في الشعر الإنجليزي، واستمرت حتى اليوم. أما الشعر الفرنسي فقد بدأت التجارب تظهر فيه في أواخر القرن التاسع عشر وذلك خاصة على يد بودلير Charles Baudelaire وڤرلين Paul Verlaine ومعاصريهما. وإذا عُدْنا إلى وطن السونتو الأصلي (إيطاليا) وجدناه يزدهر فيه منذ عصر بتراركا حتى شعراء القرن الثامن عشر من أمثال الفيري Vittorio Alfieri (١٧٤٩ - ١٨٠٣) والتاسع عشر من أمثال كاردوتشي Giosué Carducci (١٨٣٥ - ١٩٠٧) والعشرين من أمثال دانونتزيو Gabriele D'Annunzio (١٨٦٣ - ١٩٣٨). ولقد لقي السونتو نجاحاً كبيراً في أسبانيا حيث أَقْلَمَهُ الماركي دي سانتيانا de Santillana (١٣٩٨ - ١٤٥٨) وقد أحكمه ديلا ڤيجا Garcilaso de la Vega (١٥٠٣ - ١٥٢٦) ولوبي دي ڤيجا Lope de Vega (١٥٦٢ - ١٦٣٥). ولم ينتقل إلى ألمانيا إلا في القرن السابع عشر على يد الشاعر فيكهرلين G.R. Weckherlin (١٥٨٤ - ١٦٥٣)، ثم اندثر حتى أحياه من جديد بورجر Gottfried Bürger (١٧٤٧ - ١٧٩٤)، وحذا حَذْوَه كثير من الشعراء الرومانتيكيين من أمثال شليجل August von Schlegel (١٧٦٧ - ١٨٤٥) وتيك Ludwig Tieck (١٧٧٣ - ١٨٥٣). وهناك استمر السونتو حتى قرننا هذا، ومن أهم أمثلته مجموعتان إحداهما لأوجست فون پلاتن August von Platen (١٧٩٦ - ١٨٣٥) واسمها «سونتات من البندقية» Sonette aus Venedig والأخرى للشاعر النمساوي رلكي Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ - ١٩٢٦) واسمها «سونتان مِن أجْل أورفيوس» Sonette an Orpheus (١٩٢٣).

السِّياق: (انظر: القَرِينة).

سَيِّدُ الغِناء Master-singer

طائفة من الشعراء الألمان فيها بين القرن الرابع عشر والسادس عشر كانوا ينسبون أنفسهم إلى اثني عشر أستاذاً من طائفة قديمة من الشعراء المنشدين المسمين بالمينيسنجر Minnesinger على رأسهم ڤلفرام فون إيشنباخ Wolfram von Eschenbach. وكان أساتذة الغناء هؤلاء ينتظمون في جماعات حرفية خاضعة لنظام معقد، وكان على مريديهم، قبل أن يصلوا إلى درجة الأستاذ، أن يمروا بمراحل مختلفة من تلميذ Schüler إلى رفيق الدراسة Schulfreund إلى مُنشِد Singer إلى شاعر Dichter ثم في النهاية إلى أستاذ Meister. وكان الأساتذة يجتمعون اجتماعات رسمية حيث لا يُسمح لأحدهم بالإنشاد إلا في موضوعات دينية، كما كان لهم اجتماعات شبه رسمية في الحانات حيث ينشدون في موضوعات غير دينية مختلفة. وكانت لهم أوزان مُعيَّنة وعَرُوض ملتزَم لديهم، ومن أشهرهم الأستاذ المغني هانس ساكس Hans Sachs الذي اتخذه ريشارد ڤاجنر Richard Wagner بطلا للأوبرا التي ألفها بعنوان «الأساتذة المغنون بنورنبرج» Die Meistersinger von Nürnberg، وقد ازْدَهَرَ هؤلاء الشعراء في وادي نهر الراين وبعض أنحاء جنوب ألمانيا.

اَلسَّيِّدُ المُهَذَّب gentleman

هو الرجل الذي يجمع بين الشهامة والمروءة وسُمو السلوك في تعامُله مع الناس. وهناك جنس من الأدب

شاع بغرب أوربا من العصور الوسطى حتى أواخر القرن الثامن عشر يعالج قواعد السلوك المهذَّب التي تُحوِّل الرجل من الغِلْظة إلى صيرورته سيداً مهذباً. ومن الواضح أنَّ هذا النوع من الأدب يَمُتُّ إلى موضوعات التربية وخاصة تربيةَ الملوك والأشراف من أمثال كِتاب «أدب الدنيا والدِّين» للماوَرْديّ (٤٥٠ هـ)، وكِتاب «الأدب والمروءة» لصالح بن جَناح الربعي.

اَلسِّيرة، تَارِيخُ الْحَياة، تَرْجَمَةُ الْحَياة
biography

١ ـ تاريخ مُدوَّن لحياة شخص. مثال ذلك: «حياة صلاح الدين الأيوبي» للدكتور أحمد بيلي.

٢ ـ فن ترجمة الحياة لشخص ما.

٣ ـ الجنس الأدبي لقص ترجمات الأشخاص.

سِيرةُ الْقِدِّيس
legend of a saint

في العصور الوسطى بأوربا: هي سيرة قديس يفرض على الناس تِلاوتها بصوت عالٍ حتى يعتبر بها الغير. ومن أشهر نماذج هذا النوع ما سمي «السِّيَر الذهبية» Legenda Aurea التي جمعها يعقوب الڤوراجيني Jacobus de Voragine (١٢٣٠ - ١٢٩٨ م) بمخطوطة في القرن الثالث عشر، وكانت من أُوْلَى الكُتُب التي طُبعت بعد اختراع فن الطباعة.

بابُ الشِين

الشّاعِر poet

الكلمة الإنجليزية مشتقة من الكلمة اليونانية poieîn بمعنى يصنع أو يُبْدِع، وهذا هو الأصل في معنى الشاعر بالنقد الأدبي الاوربي منذ عهد أفلاطون وأرسطو، إذ كان يعتبر شاعراً من يُبدِع عملاً فنياً. ثم تحدد المعنى ليدل على من يبدع العمل الفني عن طريق الكلام المنظوم. وهناك نظرة أخرى مكملة لمعنى الشاعر موجودة بأوربا منذ القِدَم، وهي اعتباره إنساناً يُدْرِك حقائق العالَم إدراكاً فَطِناً معبِّراً عمّا يدركه بالكلام المنمَّق البليغ الذي يسمو على مستوى الكلام العادي. ومنذ الحضارة الرومانية القديمة اعتُبِر الشاعر بمثابة كاهِن يَعْلَم الغيب vates ويصفه ويتفوّه به بوساطة وَحْي إلٰهي. وبقي هذا الاعتبار الإلهامي في ذِهْن النُّقّاد الأوربِّيين عَبْرَ تاريخ الآداب الأوربية منذ عصر النهضة (كما كانت الحالة عند جماعة الثريا بفرنسا) حتى عهد الشعراء الرومانتيكيين في القرن التاسع عشر: فكان الشاعر الفرنسي ڤيكتور هوجو Victor Hugo (١٨٠٢ - ١٨٨٥) يعتبر الشاعر بمثابة نبي يُطْلَب منه أن يقود شعبه نحو الكمال، كما كان الفريد دي ڤينييه Alfred de Vigny (١٧٩٧ - ١٨٦٣) يصوره على شكل رُبّان سفينة المُجْتَمَع، ودوره أقدس وأعظم من دور مجرد الأديب. أما الشاعر الإنجليزي شيللي P.B. Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) فقد ختم مقاله المسمى «دفاع عن الشعر» Defence of Poetry (١٨٢١) بقوله «الشعراء هم مُشَرِّعو العالَم غَيْرُ المُعْتَرَف بهم».

وفي العصور الوسطى بأوربا ظهر اتجاه مُضادٌّ للاتجاه الذي ذكرناه وهو أن الشاعر صانع فني حقاً كما يبدو من معنى الكلمة في اشتقاقها اليوناني، وأن وظيفته ليست أصلاً التعبير عن رؤيا شاعرة ولا التعبير عن عواطف كامنة في نفسه، وإنما وظيفته الأصلية تحويل ما يدركه من خلال خِبْرته أو قِراءته أو الاثنتين معاً إلى أثر أدبي يتميز بالفصاحة والجَمَال البَلاغي اللذين لم يُدْرِكْهما القارىء عند شاعر قبله، فوظيفته إذَنْ أن يكسو معاني مألوفة ثوباً بلاغياً قشيباً، الأمر الذي يُوحي بأن جَمَال الشِّعر لدى علماء البلاغة الأوربيين في العصور الوسطى (وخاصة القرنين الثاني عشر والثالث عشر) يَكْمُن في بلاغة أُسلوبه وحُسْن مُحاكاته للنماذج المُتواضَع عليها.

وفي أواخر القرن التاسع عشر بأوربا ظهر اتجاه جَمَالي بَحْتٌ بين الشعراء، وخاصةً في فرنسا، يرى أن الشاعر وظيفته لا تَمُتُّ إلى الأخلاق والفلسفة والسياسة بِصِلَةٍ، وإنّما هي مقصورة على كشف الحُجُبِ عن الجَمَال البَحْت في الطبيعة أو في الكلام.

وأما كلمة الشاعر في اللغة العربية فهي مشتقة من شَعَرَ بمعنى أَحَسَّ وعَلِمَ، وإنما سمي كذلك لشدة فِطْنته ودقة معرفته ورقة شعوره. على أن الشعر كان يعتبر عند العرب صناعة، فقد روي عن عمر بن الخطاب قوله «خير صناعات العرب أبيات يقدمها

الرجل بين يدي حاجته يستميل بها الكرم، ويستعطف اللئيم».

شَاعِر أَهْلِ الْمُدُن

هو لقب حسّان بن ثابت (٥٤ هـ) في الجاهلية، ولقبه في البَعْثة «شاعر النُّبوّة» وفي الإسلام «شاعر اليمانِيّة».

شاعِرُ البلاط courtly maker

في الأدب الإنجليزي: تسمية أُطلِقَتْ على أعضاء حاشية هنري الثامن الذين يَرجع إليهم الفَضْلُ في إصلاح الشعر الإنجليزي على نَسَق القواعد اليونانية والرومانية القديمة مع الاسترشاد بالأساليب الشعرية في فرنسا وإيطاليا في القرن السادس عشر. ومن أهمِّ هؤلاء الشعراء سير توماس وايت (١٥٠٣ - ١٥٤٢ ميلادياً) Sir Thomas Wyatt، وهنري هورد إيرل سَرِي (١٥١٧ - ١٥٤٧ م) Henry Howard, Earl of Surrey.

وشاعِر البلاط poet laureate لقب يمنحه عادةً ملك الإنجليز لأحد شعراء عصره إما لبراعة فيه أو لقُدْرته على نَظْم الشعر في المُناسَبات الرسمية.

والعِبارة الإنجليزية «مُكلَّل بالغار» laureate ترجع إلى العصور الوسطى حينما كانت الجامعات تضع إكليلاً من الغار على رأس الطالب المتفوِّق في النحو أو علوم البلاغة أو الشِّعر. ثم شاع استعمال هذا اللقب بالنسبة لكثير من الشعراء المتمازين من باب المدح والتهنئة، فَنَجدُ مثلاً أنه في ١٣٤١ م قد كَلَّل مجلس الشيوخ بروما الشاعر بتراركا Petrarca بالغار تكريماً لتفوُّقه. ولم يستعمل هذا اللقب في إنجلترا رسمياً إلا سنة ١٦٦٨ ميلادياً حينما عين الشاعر جون دريدن John Dryden «شاعر بلاط» أو «شاعراً مُكلَّلاً بالغار» تبعاً للتعبير الإنجليزي، وكان مُرتَّبه الرمزي مائة جنيه سنوياً. ومن واجبات شاعر البلاط أن يَكْتُب الأشعار مدحاً أو رثاءً حَسَبَ أوامر المَلِك، كما كان منها أيضاً أن ينظم قصيدة طويلة بمناسبة رأس السنة الميلادية وأخرى بمناسبة عيد ميلاد الملك. وقد سَخِر بعض الناس من هذه الوظيفة بين حين وآخَر لما تنطوي عليه من التكلُّف وعدم التعبير بحرية عن مَشاعِر الشَّاعر. إلا أنه يُلاحَظ أن كثيراً من أشهر شعراء الإنجليز وأبرعهم قد شغلوا هذا المَنْصِب.

اَلشّاعِرُ الْمُتَجَوِّل، «اَلْجُنْجلِيْر» jongleur

تسمية أُطلقت على الشعراء المتجولين في العصور الوسطى بفرنسا، وكانوا يُنشدِون أشعاراً غالباً من نَظْم غيرهم وخاصةً مِن نَظْم التروبادور troubadours في الجنوب أو التروڤير trouvères في الشمال، وكانوا يعزفون أيضاً على العود، ويُرفِّهون عن الجمهور بالألعاب البهلوانية.

اَلشّاعِرُ الْمُنْشِد minstrel

هو أحد الشعراء الذين احترفوا تسلية الناس والترفيه عنهم في القرنين الثالث عشر والرابع عشر بأوربا، وقد بدأ اختفاؤهم بظهور فن الطباعة. وكان بعضهم يتخصص في تسلية الأمراء والأشراف، والبعض الآخَر يتجول في البلاد منشدين في الطرقات العامة والولائم طلباً للرزق. كما كانوا أحياناً يكملون إنشادهم بالألعاب البهلوانية. وأغلب مادة أشعارهم كان يُستَقى من أصول شعبية أسطورية مُتداوَلة بين جميع الناس بحيث تتمثل براعتهم في تنويع أُسلوب ما ينشدونه حتى لا يَمَلَّها جمهورهم رغم معرفتهم السابقة بها.

ويناظر هذا في الشرق العربي «الأُدَباتِيّة» الذين انتشروا بمصر منذ عهد المماليك، وكانوا يترددون على المقاهي والمجتمعات ينشدون الأزجال والمدائح في سبيل العيش والرزق.

شاعِرُ النُّبُوّة

(انظر: شاعر أهل المُدُن).

شَاعِرُ النَّدَوات drawing-room poet

شاعر لا يتميز ببراعة شعرية فائقة وإن كان يستطيع

أن يرتجل أبياتاً من الشِّعر في المجالس الاجتماعية الراقية. ويتَّسم شِعْره بالخِفَّة والتشبيب الرقيق بالنساء، والإشادة بالمناسبات. مِثال ذلك في مصر: المرحوم محمد مصطفى حَمَام.

شَاعِرُ اليَمَانِيَّة (انظر: شاعر أهل المدن).

اَلشَّاعرة poetess

المرأة التي تَنْظِم الشِّعر، ومن أشهر شواعر العَرَب الخَنْساء (٥٤ هـ)، وعائشة التيمورية، ومَلَك حفني ناصف، ونازُك الملائكة في الشِّعر العربي الحديث.

شاعِري poetic

صفة لكل ما يتميز بالجو العام للشِّعر أو كُلّ ما يتَّصف بسِمات الخَيَال والعاطفة والتعبيرات البليغة التي ترتبط في ذِهْن الإنسان بالشِّعر. ولا يُشتَرَط بطبيعة الحال أن يكون الأثر الشاعري منظوماً تبعاً لقواعد العَرُوض المتواضَع عليها، ولكن المهم أن يكون الموضوع وأُسلوب التعبير هما المُتَّصِفان بالشاعرية. مِثال ذلك في الأدب العربي الحديث كِتابات المنفلوطي في مقالاته ورواياته.

اَلشَّاهِدُ القَصَصِي exemplum

أقْصُوصة يُستدَلُّ بها في المواعظ والخُطَب عادةً على صحة مبدأ خُلُقي. وقد كانت كثيرة الانتشار في العصور الوسطى، وتتميز عن المَثَل (كأمثال السيد المسيح بصفة خاصة) بأنها لا يُقصد بها أن تكون رمزية، بل إنها تُعتبر بمثابة شرح لمَغْزَى ذُكر في مُستهلِّها. مِثال ذلك الأقاصيص التي تحكى عن جهاد النبي ﷺ وأصحابه لتأييد مبدأ الجهاد في سبيل الله.

شِبْهُ الجُمْلة (انظر: الخبر).

شِبْهُ المَلْحَمة mock epic

صفة تطلق على كل سرد أو وَصْف لوقائع تاريخية أو مُعاصِرة في صورة رواية خيالية، ويحدث ذلك غالبا فيما يسمى بالترجمة القصصية. (انظر: الترجمة القَصَصِيّة).

شَخْصِي personal

صِفة تُطلق على أحد مَعانٍ ثلاثة: ما يميز الشخص من حيثُ تعبيرُه عن مشاعر وانفعالات ينفرد بها دون غيره، مِثال ذلك الاعترافات الشخصية، والتعبير عن حب صادق حقيقي في قصيدة أو رسالة. وما يميز إلٰهاً يُوصَف في ذِهْن البعض بصفات البَشَر، مِثال ذلك تصوير الله بصورة شيخ عجوز في الفنون التشكيلية الأوروبية، أو تمثيله بصورة رجل يتكلم ويناقش عِبادَه ويأمرهم ويَنْهاهُم في بعض الآثار الأدبية وفي الشِّعر خاصّةً. والمعنى الثالث صفة تُطلق على النقد أو الهجاء الذي يراد به تجريح شخص لذاته لا لأعماله وأفكاره.

شَخْصِيَّاتُ المَسْرَحِيّة dramatis personae

قائمة بأسماء الشخصيات المشتركة في المسرحية، مع بيان وظائفها وعَلاقاتها بعضها ببعض. وتُطبَع غالباً قبل النصّ المسرحي.

الشَّخْصِيّة character

أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية، كشخصية لَيْلَى الأخْيَلِيّة في رواية «مجنون ليلى» لأمير الشعراء أحمد شوقي (١٩٣٢).

الشَّخْصِيّة الخُلُقِيّة character

(انظر: الخُلُق).

الشَّخْصِيَّةُ الرَّئيسِيّة protagonist

في الأصل اليوناني: ذلك الممثِّل الذي كان يقوم بالدور الرئيسي في المسرحية، ولو كان يقوم بأدوار ثانوية في نفس الوقت.

أما الآن فمعناه تلك الشخصية الرئيسية في أي سَرْد قَصَصي، مسرحياً كان أم روائياً، وقد يكون هو البطل أو غير البطل ما دام هو المحور الرئيسي لأحداث السَّرْد.

الشَّخْصِيَّةُ النَّمَطِيّة type

شخصية تَظهر دائماً لتمثيل دَوْر معيَّن ناسبها

وعُرِفَت بـه كـالخادم المُخْلِـص، والمرأة المستهتِـرة، والمُشاغِب إلخ . . .

وفي المَلْهاة الإغريقية الجديدة والمَلْهـاة الرومـانيـة كانـت الشخصيـة النَّمطيـة متخصِّصـة دائماً في تمثيـل دَوْرها .

والشخصيـة النمطيـة **character type** شخصيـة القصة أو المسرحية التي تظهر فيها صفات مجموعة من الناس متماثلين في السِّمات، كالإنجليز مثلاً، أو فئة من الناس يتصفون بصفات واحدة كالبخلاء مثلاً . على ألا تكون هذه الشخصية ذات أعماق تميـز أفـرادهـا عـن غيرهم من آحاد الناس . وكـان هـذا النـوع بـارزاً في المسرح الرمزي الأخلاقي في العصور الوسطى بأوربا، وفي الكـوميـديـا ديلارتي Commedia dell'Arte الإيطالية (المَلْهاة المُرْتَجَلَة) . (انظر: الملهاة المرتجلة) .

الشِّدّة (انظر: التشديد) .

الشِّدّة، شِدّة الانْفِعَال intensity

مفهوم يعـود إلى الشعـراء والنقـاد الرومـانتيكيين الإنجليز من أمثال شيللي Shelley وكيتس Keats وهازلت Hazlitt، مُؤدَّاه أن الشعر الرائع هـو ذلـك الشعر الذي يؤدي إلى شدة الانفعال في مستمعيه أو قارئيه لِما فيه من قوة التعبير عن شعور قوي، أو لِما فيه من تصوير صورة شعرية لم تألفْها النفوس قبل ذلك . على أن كل ذلك لا يؤدي إلى شدة الانفعال ما لم يَصْدُر أصلاً عن مثله في نفس الشاعر. فكأن الشعر العظيم بمثابة حِوار بين انفعالين في حالة شدة وثورة. ولهذا المفهوم جذور أصلية في مقال الفيلسوف الناقد اليوناني لونجينوس Longinus المسمَّى «في الأسلوب السامي» (القرن الثالث ق . م) On the Sublime .

الشُّذُوذ deviation

الخروج عن القاعدة ومُخالفة القياس، وذلك كجمع فارس في العربية على فوارس، والقياس أن يكون جمعاً لفارسة . كما أنه في اصطلاح اللُّغَويين المحْدَثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخِلَ الكلمة، والكلمات داخل الجملة واستعمال الألفاظ استعمالاً مَجازياً لغرض بلاغي .

الشُّراة (Sellers; (Shurāh)

هو اسم آخر للخوارج الذين خرجوا عَلَى «عَلِيٍّ» رضي الله عنه بسبب قبـولـه التَّحْكِيمَ في حـربـه مـع مُعاوية، وإنما سُمُّوا كذلك أَخْذاً مـن قـولـه تعـالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغاءَ مَرْضاةِ اللهِ﴾ .

ومعنى يشري يبيع .

شَرْحُ الصُّورَة caption

الكلام الذي يُوضَع عـادةً تحت صـورة مُعيَّنـة في كِتاب أو صحيفة أو مجلة لبيان ما تمثله الصورة .

الشِّرِّير villain

الشخصية التي لا تكترث بما تواضَع عليه المُشاهِدون أو القراء في المسرحية أو الرواية من قواعد خلقية، بل تسلك سلوكاً مُنافِياً لها . ويغلب أن يوجه هذا السلوك الشرير نحو بطل المسرحية أو الرواية الذي يتمتع بعطف جمهور النظَّارة أو القـراء لما يتَّصـف بـه مـن صفـات تتناسب ونَظَراتِهم الخُلُقية . وقد تكون شخصية الشرير نقطة الارتكـاز في المسرحيـة أو الروايـة، أو تـوزع البطولة بينه وبين البطل .

الشَّرِيعة، القَانُون canon

مجموعة القواعد والمعـايير المُسلَّـم بها في مـوضـوع مُعيَّن، كالقوانين العلمية والأخلاقية والوضعية .

الشَّطر، المِصْراع hemistich

نصف البيت من الشعر، والنصف الأول منه يسمى عند العرب «الصَّدْر»، والثاني «العَجُز» . ويفرق بينهما بوضوح في الكتابة والطبع . أما أبيـات شعـر اللغـات الأوربية - وخاصة بعد العصور الوسطى - فلا يفرق فيها بين شطري البيت إلا بوقْفة عَروضِيّة يُرمَز لها في أغلب الأحيان بفاصلة . وقد تنتقل هـذه الوقفـة مـن منتصف البيت إلى موضع آخَرَ فيه وذلك حسب السياق

وإمكان التنفس أثناء الإلقاء. كما يلاحظ أن الشعر الأنجلو - سكسوني وغيره من الشعر الجرماني القديم وبعض الشعر الفرنسي القديم كانت تفصل بين شطري البيت بوضوح وذلك بترك مسافة بين الشطرين أو بكتابتها في سطرين كما هي الحال في الشعر العربي أحياناً.

ومن معانيه ذهاب نصف البيت، فيقال إن البيت مشطور.

(انظر: المشطور، المشطر).

الشِّعار slogan

المصطلح الإنجليزي هو في الأصل صيحة الحرب لدى القبائل الاسكتلندية، ثم استعمل في معنى العبارة القصيرة الدَّالَّة التي يتخذها شعب من الشعوب أو حِزب من الأحزاب أو مَذْهَب من المذاهب رمزاً مميّزاً له.

والشعار أيضاً motto الحِكْمة أو العِبارة المأثورة أو التعبير عن مَدْح الذَّات الذي تتخذه أُسرة عريقة أو دولة أو قبيلة رمزاً مُميِّزاً لها.

اَلشَّعْبِيّة popularity

مُصطلَح يُقصد به في الأدب أحد مَعْنَيْين: إما حُظْوَة مُؤَلِّفٍ ما لدى أكبر عدد ممكن من القُرَّاء، وقد لا يشرف هذا المؤَلِّف لغَثاثة إنتاجه وقدرته على إثارة العواطف والغرائز الجنسية، وإما أنَّ الأثر الأدبي مكتوب بطريقة مُبَسَّطة تتيح الفهم والإدراك لأكبر عدد ممكن من القراء.

اَلشَّعْر poetry

هو فن من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصَّوتيِّ واستعمال المجاز، بإدراك الحياة والأشياء إدراكاً لا يُوحي به النثر الإخباري. ولقد اختلفت الآراء في تعريف الشعر إلا أنه اتَّفق أغلبها على خواصّ أساسية لا بُدَّ من وجودها في الكلام حتى يستحق أن يُسمَّى شِعرا، وهي:

١ - التعبير عن إحساس قوي وتأثُّر عميق، والنظرة إلى الحياة نَظْرةً لا يُمكن إدراكها ولا التعبير عنها بمجرَّد المَنْطِق وإقامة الحُجَّة والبرهان.

٢ - انتقاء الألفاظ المستخدَمة فيه، فإذا كان غَزَلاً مثلاً فلا بُدَّ أنْ يختار له أرقُّ الألفاظ وأعذبها. وهاتان الخاصِّيَّتان مَوْضِعُ اتفاق الجميع.

٣ - ترتيبها ترتيباً موسيقياً خاصاً يُعبَّر عنه بالوزن، وقد ثار بعض أُدباء الغرب في القرن التاسع عشر على التزام هذا القيد، ولَمْ تَلْقَ هذه الثورة رواجاً إلا في الولايات المتَّحدة وَجِهات قليلة من أوروبا وخصوصاً بلجيكا.

٤ - ويزيد الشِّعر العربي قيداً لفظياً آخَر هو وجود القافية، وإن ثار عليه في العصر الحديث شعراء الشِّعر الحُرّ المعروفون بجماعة أبوللو، متأثِّرين في ذلك بالشعر الغربي.

والشعر هو أقدم الآثار الأدبية التي وصلت إلينا: فقصائد هوميروس كانت تُنْشَدُ ويُتغنَّى بها قبل أن يؤَلَّف كِتاب أو يَظْهَر نَثْر فني. وفي الأدب العربي كان الشعر يُنشد قبل الإسلام في الأسواق والمحافل بينما لم نَظْفَر من النثر الجاهلي إلا بنُتَف من سَجْع الكُهَّان والحكماء يُشَكُّ في نسبتها لقائليها.

والشعر العربي وَحْدته القصيدة، وهي المنظومة الشعرية ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة، وهي تتألف من سبعة أبيات على الأقل، وقد تزيد على المائة، مِثال ذلك قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكُريّ (جاهلي)، ومطلعها:

بَسَطَتْ رابِعَةُ الحَبْلَ لَنا
فَوَصَلْنا الحَبْلَ مِنْها ما اتَّسَعْ.

غَيْرَ أنَّ التزام القافية في الشعر العربي قد حدد طول القصيدة بما يتراوح بين الأربعين والسبعين بيتاً. على أن أقدم القصائد في آداب كثير من الأمم اتَّخذت من سِيَر الأبطال وتمجيد مآثرهم موضوعاً لها. وأما القصيدة العربية فقلما تتناول موضوعاً واحداً على نحو ما فعل

بديع الزمان الهمذاني (٣٩٣ هـ) في قصيدته التي مطلعها:

أفاطِمَ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ
وقد لاقى الهِزَبْرُ أخاكِ بِشْرا.

والأغلب أن تتعدد موضوعات القصيدة الواحدة، وقد ساعد على ذلك بناء القصيدة العربية نفسه، فقد كان يعتبر كلُّ بيتٍ فيها وَحْدَةً قائمة بذاتها، والكثرة العظمى من القصائد العربية يبدأ كل منها بالنسب، أي ذكر الأحباب أو ديارهم أو أطلال مَنازلهم، ثم يتخلص من النسيب إلى الموضوع الذي يريده الشاعر مُباشَرَةً من فَخْرٍ بقومه وحَطٍّ من خُصومه، أو الكلام عن الممدوح ووصفه والتحدُّث عن مَناقِبه، أو وصف الرِّحلة إلى الحبيب، وقد يستدعي الأمرُ وَصْفَ الإبل والخيل والصحراء أو البحار والأنهار، أو غير ذلك... على أن هذا الترتيب ليس مُطَّرِداً في جميع أنواع الشعر العربي، ولكنه كثير في قصائد المدح، كما أن البدء بالنسيب نادر في قصائد الرثاء، وقد تتناول المرثيات المشهورة موضوعات أُخرى مِثْل الزُّهْد في الدنيا وفلسفة الحياة والموت. على أن للشعر العربي صِيَغاً أُخرى غير القصيدة منها: المُخمَّسات والمُربَّعات والموشَّحات والأراجيز. وأما أبواب الشِّعر العربي فتختلف فيه عنها في الآداب الغربية، فقد قسم أدباء الغرب أبواب الشعر إلى ثلاثة: شِعْر قَصَصِيّ أو مَلْحَمِيّ، وشِعْر غِنائيّ أو إنشاديّ، وشِعر تمثيليّ أو مسرحيّ، أما الشعر العربي (من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث) فهو من النوع الغِنائي.

ولقد اختلف الكُتَّاب في تبويب هذا النوع من الشعر، غَيْر أن أغلب الأبواب التي طَرَقَها شُعَراء العرب فيه هي: النسيب ـ الحماسة ـ المديح ـ الهِجاء ـ الرِّثاء ـ الوصف ـ الأدب ـ الزُّهْد.

وفي العصر الحديث تأثَّر الشِّعر العربي كما تأثر غيره من الآثار الأدبية العربية بالأدب الغربي فظهر نوع من الشِّعر المسرحي أو التمثيلي كـ «كيلوباترة» لأمير الشُّعراء أحمد شوقي، و«شجرة الدُّرّ» لعزيز أباظة.

والشعر، عند ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه «عِيار الشعر»، هو: «كلام منظوم، بائِن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مُخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدِل عن جهته مَجَّتْهُ الأسْماع ونَدَّ على الذوق. ونَظْمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج الى الاستعانة على نظم الشعر بالعَروض الذي هو ميزانه. ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفد من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحِذْق به. حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف فيه».

والشعر، عند قُدامة بن جعفر (٣٣٧ هجرية) في كتابه «نَقْد الشعر»، قول مَوْزُون مُقَفًّى يدل على معنى. فعناصره أربعة: اللفظ، والوَزْن، والمعنى. والقافية، وسَمَّى أسباب جودته النُّعُوت، وجعل في مقابلها العيوب.

ويعرّف الأزهري (٣٧٠ هجرية) الشعر بقوله: «الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر به غيرُه، أي يعلم».

وعرفه الآمِديّ (٣٧١ هـ) في كتابه «المُوازَنة بين أبي تمام والبُحْتُري» بما يأتي: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسنَ التأنّي، وقُرْبَ المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يُورَدَ المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغيرَ مُنافِرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف. قالوا وهذا أصل يحتاج اليه الشاعر والخطيب صاحب النثر، لأن الشعرَ أجودُه أبلغُه، والبلاغة إنما هي إصابة الغرض وإدراكِه بألفاظ سهلة عذبة، مستعملة، سليمة من التكلف، لا تبلغ الهَذْرَ الزائد على قدر الحاجة ولا تنقص نُقْصاناً يقف

دون الغاية. وذلك كما قال البحتري (٢٨٤ هـ):

وَالشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إشَارَتُهُ
وَلَيْسَ بِالْهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ.

فإن اتفق مع هذا معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذلك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه. واستغنى عما سواه».

وعرّفه ابن خلدون (٨٠٨ هـ) بقوله: «هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف، المُفَصَّل بأجزاء متفقة في الوزن وَالرَّوِيّ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به».

والمُصْطَلَح الإنجليزي للشعر poesy مُشتَقٌّ من الكلمة اليونانية poiêsis بمعنى الصُّنْع بصفة عامة، ولكن الأدباء الإنجليز قد اصطلحوا منذ القرن الرابع عشر على تحديده بمعنى صُنْع الشعر، ثم شاع استعماله في القرن السادس عشر بمعنى الشعر عامة كمرادف لكلمة poetry التي دخلت الإنجليزية من اللاتينية poetria، حتى إن مقال «الدفاع عن الشعر» لسير فيليب سدني Sir Philip Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) ظهر في طبعتين سنة ١٥٩٥، إحداهما بعنوان Defence of Poesy والأخرى بعنوان The Apologie for Poetrie غير أن بن جونسون Ben Jonson في كِتابه بعنوان «أحطاب الغابة أو كشف الحجب عن الرجال والموضوعات» Timber, or, Discoveries made upon Man and Matters (١٦٤٠) حاول التفرقة بين poetry و poesy بأن الأول يشمل كل وسائل الشاعر في نَظْم الشعر في حين أن الثاني يتضمن كل إنتاجه الفني، بَيْدَ أن هذه التفرقة لم تُصادِف هَوًى في نفوس النُّقَّاد.

الشِّعْرُ الإِلِيجِيّ، الإِلِيجْيا elegiac verse

في الأدبين اليوناني والروماني: أية قصيدة غنائية يلي فيها كلَّ بيت من الأبيات الخماسية التفعيلات بيتٌ من الأبيات السداسية التفعيلات من الوزن الدكتيلي. وموضوعاتها مختلفة. وهذا النمط الشعري اليوناني الأصل كثر استعماله في الشعر الروماني كما في شعر كاتوللوس Catullus (٨٤ - ٥٤ ق. م) وأوڤيد Ovidius (٤٣ ق. م - ١٧ م تقريباً).

الشِّعْرُ الإِنْشادِيّ melic poetry

عند قدماء اليونان: هو الشعر الذي كان يُنظم خاصة للترتيل أو الإنشاد مصحوباً بالنَّاي أو القِيثارة أو الإثْنَيْنِ معاً. وكان هذا الشعر ينقسم أقساماً بحسب أغراضه من مديح إلى حماسة إلى تسبيح للآلهة. وكان العصر الذهبي لهذا الشعر ما بين القرن السابع والخامس ق. م. وقد وضع علماء الإسكندرية فيما بعد ثَبَتَهُمْ لشعراء اليونان الإنشاديين بعد تحديد عددهم بتسعة هم: ألكمان Alcman، وألكايوس Alcaeus، وسافو Sappho، وستيسيخوروس Stesichorus، وإبيكوس Ibycus، وأناكريون Anacreon، وسيمونيدس Simonides، وبنداروس Pindaros، وباخيليديس Bachylides. وقد اتفق العلماء الإسْكَنْدَرِيُّون على تغيير أسمائهم الى الشعراء «الغنائيين» lyric.

اَلشِّعْرُ التَّرْفِيهِيّ light verse

هو ذلك الشعر الذي ينظم بقصد تسلية قرائه أو مستمعيه لا بقصد التأثير العاطفي فيهم أو تعليمهم. وقد يكون الشعر الترفيهي قناعاً يخفي تحته هجاء لاذعاً، ويشمل عادة القصائد القصيرة جداً، وتلك التي تنظم من أجل إلقائها لتسلية جمهور معين، كما تشمل القصائد التي تدور موضوعاتها حول الحياة اليومية، والشعر الهُراء الذي لا يقصد به سوى الإضحاكِ أيضاً.

ويُمكن اعتبار بعض الأزجال العربية نوعاً من الشعر الترفيهي.

الشِّعْرُ التَّسْجِيلِيّ chronicle verse

عند ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه «عِيار الشعر» هو «الذي يسجل أحداث الزمن والعصر، أو

يَحْكِي الوقائع والأيام، أو يقص قصة ما ... أو يتضمن أشياء تُوجبها أحوالُ الزمان على اختلافه وحوادثُه على تصرفها، فيكون فيها غرائب مستحسنة، وعجائبُ بديعة مستطرفة من صفات وحكايات ومخاطبات في كل فن تُوجبُهُ الحال التي يُنْشأ قولُ الشعر من أجلها».

اَلشِّعْرُ التَّعْلِيمِيّ didactic verse

الشعر التعليمي هو فن دفع إليه رقيُّ الحياة العقلية في العصر العباسي (١٣٢ - ٦٥٦ هـ) فأخذ فريق من الشعراء ينظمون القِصَص والمَعارف والسِّيَر والأَخْبار. على أن الذي أشاع هذا الفن الشعري الجديد في هذا العصر أبانُ بن عبدالحميد اللاّحِقِي (٢٠٠ هـ)، ومثال ذلك نظمه لقِصَص «كَلِيلة ودِمْنة» في أربعةَ عشرَ ألفَ بيتٍ، وقد اسْتَهَلَّهُ بقوله:

هـذا كتـابُ أدبٍ ومِحْنَـهْ
وهْـو الذي يُـدْعَـى كَلِيلـه دِمْنـهْ
فيـه دلالاتٌ وفيـه رُشْـدُ
وهْـو كتـابٌ وضعتـه الْهِنْـدُ
فـوصفـوا آداب كـل عـالَـم
حكـايـةً عـن ألسـن البهـائم

وقد نظم أيضاً أُرْجُوزة مُزْدَوِجة في الصوم والزكاة، ومزدوجات أخرى في التاريخ الفارسي، وقصيدة في نشأة الخَلْق وعلم المنطق.

(انظر: القافية).

اَلشِّعْرُ الْحُرّ free verse

هو ذلك الشعر الذي لا يتقيد بالوزن أو القافية. وقد ابتدعه الشاعر الفرنسي لافونتين La Fontaine في القرن السابع عشر بنَظْمِه حكاياتِ الحيوان في أبيات ذات أطوال مختلفة وقَوَافٍ مُتباينة، ولكن العصر الذهبي للشعر الحُرّ في فرنسا هو منذ ١٨٨٦ حين ازدهرت المدرسة الرمزية في الشعر التي اعتمدت على تجنيس الأصوات بدلاً من القافية، وعلى الإيقاع بدلا من الوزن. ويُعتبر جوستاف كان Gustave Kahn أوْضَحَ مُبيِّنٍ لمميِّزات هذا الشعر في المدرسة الرمزية الفرنسية. ويمكن القول بأن أغلب الشعر المعاصِر في أغلب اللغات قد تحول إلى الشعر الحُرّ. ومن أمثلة ذلك في العربية شِعْر صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي.

(انظر: القافية).

شِعْرُ الْحِكْمة gnomic poetry

وهي الأشعار التي تمتاز بالحكمة وضَرْب الأمثال، مثال ذلك: شعر الحكمة عند المتنبي (٣٥٤ هـ) كقوله:

مَـنْ يَهُـنْ يَسْهُـلِ الهَوَانُ عليـه
مـا لِجُـرحٍ بمَيِّـتٍ إيْلامُ

وقد ازدهر هذا الفن منذ القِدَم عند قدماء المصريين وفي أوربا وخاصةً في الشعر اليوناني حيث كان فناً من فنون الشعر، وكان فوكيليدس Phocylides أشهر ناظم لشعر الحكمة عند اليونان في منتصف القرن السادس عشر الميلاد.

اَلشِّعْرُ الْخَالِص pure poetry

نظرية شاعت بفرنسا في أواخر القرن التاسع عشر. وأول من قال بها الشاعر الفرنسي شارل بودلير Charles Baudelaire سنة ١٨٥٧ في تعليق كَتَبَهُ على نظريات إدجار ألان پو Notes Nouvelles sur Edgar Poe وتقوم هذه النظرية على الإيمان بأن الشِّعر شبيه بالموسيقى يجب أن يتَّحد فيه الشكل والمضمون بحيث لا يستطيع الإنسان أن يفرق بينهما، وهذا ما بيّنه بودلير وخاصة في شرحه لِمَقال «پو» المُسمَّى «المبدأ الشعري» The Poetic Principle (١٨٥٠).

اَلشِّعْرُ الْغَثّ nonsense verse

نوع من الشعر الخفيف شاع بصفة خاصة بإنجلترا في أواخر القرن التاسع عشر كان يضحى فيه بالمعنى في سبيل جَمال الألفاظ أو الأثر المُضحِك لكلمات متشابكة تشابكاً لا يَجيزه المنطِق، أو كلمات لا معنى

ولا وجود لها يبتكرها الشاعر لمجرد الإضحاك أو لضرورة الوزن.

ومن أبرع الشعراء الإنجليز في هذا النوع لويس كارول Lewis Carroll وهو الاسم المستعار لتشارلز دودجسون Charles Lutwidge Dodgson (١٨٣٢ - ١٨٩٨)، وإدوارد لير Edward Lear (١٨١٢ - ١٨٨٨).

الشعر الغِنائي lyrical poetry

(انظر: القصيدة الغنائية).

شِعْرُ الفُتُوح poetry of conquests

هو الشعر الذي أنشده العرب بعد خروجهم من جزيرتهم مُجاهِدِين في سبيل الله دَوْلَتَي الفُرْس والرُّوم، كقول عمرو بن معديكرب الزُّبَيْدِيّ في وَقْعةِ القادِسيّة بين العرب والفرس في زمن عمر رضي الله عنه (٢٣ هـ):

والقادسيةُ حين زاحم رُسْتُمٌ
كنّا الحماةَ بهن كالأشطان
الضاربين بكل أبيضَ مِخْذَمٍ
والطاعنين مجامعَ الأضغان

ويمتاز هذا الشعر على العموم بالإيجاز والبساطة وعدم التكلف. كما يمتاز بأن قصَصاً كثيراً عن أبطال الجهاد والفتوح قد زيدَ فيه وأضيف إليه، وأن الرَّجَزَ كان شائعاً فيه، لأنه الوزن الشَّعْبيّ الذي نَظَمَ فيه عامّةُ العرب.

اَلشِّعْرُ الفَلْسَفِيّ philosophical poetry

عند ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه «عِيار الشعر»: هو الذي يتضمن حِكْمة مفيدة «تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها».

«اَلشِّعْرُ مِثْلُ التَّصْوِير» ut pictura poesis

هذه عِبارة ظَهَرَتْ في قصيدة «فن الشعر» لهوراس، وأصبحت بمثابة إحدى قواعد النقد الأدبي منذ عصر النهضة في أوربا. ومعناها بعبارة عامة أن تلك العناصر التي تُعتبر سِرَّ نجاح التصوير هي بعينها ما يجب أن تتوافر في الشعر. وأول من علّق على هذه العِبارة عالم يوناني في القرن الثالث أو الخامس الميلادي يسمى أكرون Acron، كما أنه ضم إليها الفعل «سيكون» erit الذي ينتمي في الواقع إلى الجملة التالية لهذا المُصطلَح فأصبح معناه: لا بد أن يكون الشعر مثل التصوير، وذلك بنقل الشَّوْلة من مَوْضِعها إلى ما بعد الفعل «سيكون».

وبهذه الحتمية دخل هذا المُصطلَح النقد الأدبي منذ عصر النهضة، وقد ساعد على إيجاد نظرية فنية في مُحاكاة الطبيعة مُحاكاة تتفق والمَظاهِرَ الخارجية للأشياء بصرف النظر عن القواعد المجردة المتوارثة الخاصة بالإبداع الشعري. كما أنه ساعد على دفع النُّقّاد إلى التفكير في الموازنة بين الفنون المختلفة التي سمِّيَت بهذه المناسبة «أُخُوّة الفُنُون». وقد اقترن هذا المفهوم أيضاً بالمفهوم الأرسطاطيلي enargeia الذي يعني مُحاكاة الجزئيات الطبيعية في فن الكلام مُحاكاة توحي بالحياة. وامتدت هذه الأفكار إلى النقد الأدبي الإنجليزي حيث بُنِيَ الدفاع عن الشعر على أساس مُطابَقته للطبيعة المرئية. وقد اعْتُرِفَ بتلك القَرابة بين الفنون حتى القرن الثامن عشر حين تميز الفيلسوف الألماني لسنج Gotthold Ephraim Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) بتفنيده لنظرية أخوة الفنون في مَقاله الطويل «لاوكوون» Laokoön (١٧٦٦) نِسبةً إلى تِمْثال روماني يمثّل لاوكوون وأبناءه، وهم يتصارعون مع الأُفعُوان الضخم الذي سيلتهمهم في النهاية. فقارن لسنج بين هذا التِّمثال وبين وَصْف تلك الحادثة في شعر ڤرجيل ليبيِّن الفَرْق في المُعالَجة بين المَثّال والشاعر، الأمر الذي أدى به إلى نظرية عامة في التفرقة بين الفنون عامة وبين فن الشعر والفنون التشكيلية خاصة. ويُلاحَظ أن النقد الأدبي الحديث لا يأخذ بنفس التفرقة الصارمة، وخاصة بعد الولع بالشعر

الياباني والصيني الذي شاع في أوربا منذ أواخر القرن التاسع عشر. والمعروف أن العنصر التصويري واضح جداً في ذلك الشعر. وهناك سبب آخَر لإحياء الاهتمام بنظرية «أخوة الفنون» من جديد هو ظهور علمي تاريخ الفن وفلسفة الفنون منذ أوائل القرن العشرين على أسس منهجية واضحة تحاول تحليل العناصر الجَمَالية في أغلب الفنون تحليلاً يظهر أوجه الشبه بينها. والنظريات اللغوية الحديثة التي تغلغلت في النقد الأدبي وفي علم الأُسلوب الحديث تبحث هي بدورها دَلالات الإشارات العامة في اللغة وغيرها لإيجاد قواعد عامة تفسر تلك الدّلالات طِبْقاً لدستور للرموز والإشارات يسمو فوق تفرقة الفنون والآداب. كما أن نظرية الأساطير الدّالة التي استمدها النقد الأدبي من عِلْم النفس تساعد هي بدورها على إيجاد التشابه بين موضوعات الشعر وموضوعات التصوير.

اَلشِّعْرُ الْمُحْدَث «the new verse»

عند ابن المُعتزّ (٢٩٦ هـ) في كتابه «طَبَقات الشعراء المُحْدَثِين»: هو الذي كان يتداوله الناس في عصره ويجري على ألسنة الخاصة والعامة، لأنه يعبر عن أحاسيسهم وعواطفهم، وينطق بحاجاتهم وأحوالهم، وذلك كشعر بَشّار بن بُرْد (١٦٧ هـ)، وأبي نُواس (١٩٥ هـ ؟)، ومُسْلِم بن الوَلِيد (٢٠٨ هـ)، وأبي تمام (٢٣١ هـ)، وهم رُوّاد البَدِيع في الشعر.

شِعْرُ الْمَدِيح encomiastic verse

الفن الشعري الذي يتناول مَناقِب شخص من الأشخاص أو مدح شيء أو معنًى من الأشياء أو المعاني. وعند قدماء اليونانيين بدأ هذا الفن على شكل نشيد جماعي لمدح بطل من الأبطال، ثم تطور حتى أصبح موضوعه بصفة خاصة مدح صاحب وليمة أو مأدُبة. وبعد ذلك أطلق حتى شمل موضوعات شتى مثل مدح الآلهة والرياضيين الفائزين في الألعاب الأولمبية. وقد اشتهر الشاعر بنداروس Pindaros بهذا النوع الأخير. والمديح غرض من أغراض الشعر في الأدب العربي. مثال ذلك مدح زهير (٥٣٠ - ٦٢٧ م؟). لهَرِم بن سِنان، ومدائح المتنبي (٣٥٤ هـ) في سيف الدولة.

الشِّعْرُ الْمُرْسَل blank verse

يُطلق عامةً على الشعر غير المُقفّى، ويُراد به في الشعر الإنجليزي خاصةً الأبياتُ غيرُ المُقفّاة ذاتُ التفاعيل اليَامبية الخمس (والتفاعيل اليامبية في الشعر الإنجليزي هي التفاعيل المكون كل منها من مقطع غير منبور يليه مقطع منبور). مثال ذلك: الشعر الذي كتب به شكسبير مسرحياته، وملتون مَلْحَمَتَيْه: «الفردوس المفقود» Paradise Lost و«الفردوس المُسْتَرَد» Paradise Regained. ويَرجع الفضل في ذُيوعه بالمسرحية الإنجليزية في القرن السادس عشر إلى كريستوفر مارلو Christopher Marlowe.

الشعر المَلْحَمِيّ (انظر: الملحمة).

شِعْرُ الْمُناسَبات occasional verse

هو الشعر الذي يكتبه الشاعر في مناسبةٍ ما إما بمحض إرادته أو استجابةً لتكليف رسمي كما هو الحال في مدائح أمير الشعراء أحمد شوقي (١٩٣٢) في آل البيت المالك بمصر. وقد يتخذ شعر المناسبات صورة خفيفة على نحو ما نرى في قصائد مغازلة النساء والتسلية والهجاء الخفيف في المُنتديَات الاجتماعية كالقصيدة التي كتبها المرحوم عبدالحميد الديب في مشروع الحَفاء (في عهد الملك فاروق بمصر) ومنها:

الشَّعْبُ جَوْعانُ لَمْ يَشْكُ الحَفَا أبداً
وَلَمْ يَمُدَّ لكُم رِجْلاً لإنْصافِ.

الشِّعْرُ الْمَنْثُور prose poems

نَمَطٌ من الكلام بين الشِّعر والنَّثر، يختلف عن النثر بنَغْمته الموسيقية وجُمَله المُنسَّقة تنسيقاً شِعْرياً أخّاذاً، كما يختلف عن الشعر بتحلُّله من الوزن والقافية، وللشعر المنثور أصل قديم في مَقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري وتوقيعات الخلفاء العباسيين.

اَلشِّعْرُ الْمِيتافِيزِيقي metaphysical poetry

مُصطلَح أُطلق على شعر كتبه مجموعة من الشعراء الإنجليز في القرن السابع عشر من أشهرهم جون دن John Donne وجورج هربرت George Herbert وهنري ڤون Henry Vaughan وأندرو مارڤل Andrew Marvell .

ويتميز شعرهم بالمهارة الفنية والقوة الفكرية (وأحياناً بغموض الفكرة)، والاعتماد على السخرية والتناقُض الظاهري، والطِّباق. والشِّدّة الدرامية في التعبير، والاهتمام بالتحليل الداخلي لدوافع النفس. وكانت أشعارهم تتناول أحياناً الغَزَل مع التعقيد ومحاولة الإتيان بما ليس مألوفاً في التعبير، إلاَّ أن أغلب شعرهم يتناول العبادة أو التصوُّف. ومن أهم مميزات هذا الشعر أنه لا يعتمد إلا قليلاً، على إثارة عواطف القراء بالصور الوجدانية المألوفة، بل يَتَعَمّق دائماً في المعاني والاستعارات والتشبيهات بحيث يضطر القارىء إلى أن يكون واسع الثقافة وحاد الفطنة لكي يصل إلى أعماق الصور الشعرية المعقدة غير المألوفة. ورغم وصف هؤلاء الشعراء باسم اصطلاحي خاص يرى أغلب علماء الأدب المحدثين أن شعرهم مجرد استمرار لنزعة شعرية كانت موجودة قبلهم في إنجلترا، وفرنسا وهولندا وإسبانيا أيضاً، منذ أوائل عصر النهضة تمشّياً مع نزعة التَّعمُّق الشائعة إذ ذاك. وهناك مبدأ فلسفي اعتمد عليه كل شعراء هذه النزعة هو التطابق الكوني بمعنى أن الإنسان يستطيع أن يدرك في الكون كله عَلاقاتٍ قياسيّة وَوُجُوهَ شبه مرتبطة كلها بعضها ببعض، فالشاعر إذَنْ يستطيع أن يخرج من عالم التشبيهات الشعرية المألوفة إلى عالَم أوسع هو الكون بأسره. ويُلاحَظ أن فكرة التطابق الكوني هذه موجودة في أذهان الشعراء والفلاسفة الأوربيين منذ العصور الوسطى.

وعبارة «ميتافيزيقي» وصفاً لهذا الشعر استعملها جون درايدن John Dryden لأول مرة في مقالة «أصل الهجاء وتطوره» Discourse on the Original and Progress of Satire (١٦٩٢ م) حيث وصف الشاعر جون دن على النحو الآتي:

«إنه يتكلف البحث فيما وراء الطبيعة، لا في أهجيّاته فحسب، بل أيضاً في غزلياته التي كان يجب ألا يسودها سوى الفطرة والطبيعة، كما أنه يحير عقول الجنس اللطيف بتأملات فلسفية مسرفة في الدقة». ثم استطاع الدكتور صمويل جونسون أن يثبت دعائم هذا المصطلح الأدبي في ترجمته لحياة الشاعر الإنجليزي، أبراهام كاولي Abraham Cowley (١٧٧٩ م) وذلك بقوله: «إن صور الشعراء الميتافيزيقيين أساسها نوع من ائتلاف الصور النشاز discordia concors حيث تشد أكثر الأفكار تغايُراً إلى نير واحد بالإكراه والعنف»، كما أنه انتقد دن وأتباعه لتكلفهم وتعقيد أفكارهم. ومن الواضح أن شهرة الشعراء الميتافيزيقيين ظلت محدودة طَوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولم يُلتفت إليهم إلا بُعَيْدَ الحرب العالمية الأولى، وذلك بفضل الشاعر الناقد الأمريكي الإنجليزي ت. س. إليوت T.S. Eliot الذي أحيا الاهتمام بهؤلاء الشعراء لما فيهم من عناصر عَقْلانية تُصادِف هَوًى في الأمزجة الشعرية الحديثة.

شِعْرُ النَّدَوات vers de société

هو ذلك الشعر الذي يتناول موضوعات مُستمَدّة من حياة الناس في المجتمعات الراقية. ويتميز بالكياسة والرقة والخفّة المثيرة للابتسام أو الضحك. مثال ذلك: أشعار حافظ ابراهيم في المجالس الأدبية الراقية.

الشِّعْرُ الْوافد immigrant verse

هو الشعر الذي نَظَمَهُ شعراءُ ليسوا مستقرين في البلاد التي نظموه فيها. وإنما وفدوا إليها لغرض من الأغراض كالأمل في نَوال الخُلَفاء والأُمَراء، أو للجهاد. ومثال ذلك الشعر الطارىء على الشام في عصر بني أمية (٤٠ - ١٣٢ هـ) كشعر ابن قَيْس الرُّقَيّات

(٨٥ هـ تقريباً) وشعر نُصَيْب (أوائل القرن الثاني للهجرة) .

وكالشعر الوافد على مصر في هذا العصر أيضاً كشعر جَمِيل بن مَعْمَر الذي توفي بمصر في ولاية عبدالعزيز بن مَرْوان (٦٥ - ٨٥ هـ) .

الشِّعْرُ الوِجدانِيُّ أوِ الغِنائِيّ
sentimental poetry

هو، عند ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه « عِيار الشعر » ، « الشعر الذي يَحْكِي ما في نفس السامع . ويحسن التعبير عنه ، فيبتهج لذكر ما قد عرفه طبعُه ، وقبله فهمُه ، فيثارُ بذلك ما كان دَفِيناً ، ويَبْرُزُ به ما كان مَكْنُوناً ، فينكشف للفهم غطاؤه ، فيتمكن من وجْدانه بعد العَناء في نِشْدانه » .

اَلشِّعْرُ الْوَصْفِي
descriptive poetry

عند ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه « عيار الشعر » هو « ما تضمن صفاتٍ صادقة وتشبيهات موافقة ، وأمثالا مطابقة تُصابُ حقائقها ، ويَلْطُف في تقريب البعيد منها ، فَيُؤَنِّس النافر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوباً ، ويُبْعِد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً ، فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودُها عليه مجّه وثقل عليه وعيُه . فإذا لطَّف الشاعر ذلك بما يُلْبِسه عليه ، فقرب منه بعيداً ، أو بعد منه قريباً ، أو جلَّل لطيفاً ، أو لطَّف جليلا ، أصغى إليه ووعاه ، واستحسنه السامع واجتباه ، وهذا طريق إلى تناول المعاني واستعارتها ، والتَّلَطُّف في استعمالها على اختلاف جهاتها » .

شُعَراءُ الْبُحَيْرة
Lake Poets

المصطلَح الإنجليزي أُطلِق على جماعة من الشعراء الإنجليز الذين عاشوا في مِنْطَقة البحيرات بشمال غرب إنجلترا ، وتألفت هذه الجماعة من وردزورث Wordsworth الذي استقر بهذه المِنْطَقة سنة ١٧٩٩ ، ومن سذي Southey الذي استقر بها سنة ١٨٠٣ ومن كولردج Coleridge الذي عاش بها من ١٨٠٠ الى ١٨٠٤ ، ثم من ١٨٠٩ الى ١٨١٠ ضيفاً على وردزورث . وكانت البيئة الطبيعية لهذه المنطقة مصدر وحي عميق لهؤلاء الشعراء وخاصة فيما يتعلق بنظرتهم الفلسفية إلى الطبيعة الرائعة الهادئة .

اَلشُّعَراءُ الْفُرْسان
equestrian poets

هم الشعراء الذين تدَرَّبوا على ركوب الخيل ، والقَفْز عليها ، وشَهْر سيوفهم ، والتلويح برماحهم ، وتسديد الضَّرَبات إلى أعدائهم ، وذلك كالمهلهل التَّغْلَبِيّ ، فارس حرب البَسُوس ، وعامر بن الطُّفَيْل ، فارس بني عامر بن صَعْصَعة ، وعنترة بن شداد العبسي ، فارس حروب داحِس والغَبْراء .

شُعَراءُ الْكُدْية
mendicant poets

هم طائفة من الشعراء في العصر العباسي الأول يشبهون طوائف (الأُدَباتِيّة) التي انتشرت بمصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أثناء المواسم والموالد والأعياد . ومن خير من يمثلهم في العصر العباسي الأول أبو فِرْعَوْن السَّاسِيّ وأبو المُخَفَّف ، ويصور أولهما بؤسه وفقره في قوله :

ليس إغلاقي لبابي أن لي ... فيه ما أخشى عليه السَّرَقا

إنما أُغْلِقُهُ كي لا يرى ... سوءَ حالي من يَجُوبُ الطُّرُقا

منزل أَوْطَنَهُ الفقرُ فلو ... دخل السارِقُ فيه سُرِقا

والكدية : حِرْفة السائل المُلِحّ ـ أوطن الفقرُ المنزلَ : وَطَنَ به وأقام فيه .

شُعَراءُ الْمَقابِر
Graveyard School

يطلق المصطلح الإنجليزي على مدرسة من الشعراء الإنجليز ازدهرت في منتصف القرن الثامن عشر ثائرة على التيارات الذهنية والهجاء ومحاكاة القدامى التي

كانت شائعة من أواخر القرن السابع عشر حتى أوائل القرن الثامن عشر، وكان اهتمام أعضاء هذه المدرسة خاصاً بموضوعات التأمل في سرِّ الحياة والموت الباعث على الأسى والحزن. كما كانت أشعارهم كثيراً ما تصف المناظر الحالكة المحزِنة المُقْبِضَة كالمقابر والدِّمَن والأطلال والبِيْد الجرداء. فكانت بمثابة إرهاصٍ للتيار الرومانتيكي الذي ساد في أواخر القرن الثامن عشر. ومن أشهر شعراء هذه المدرسة: إدوارد يانج Edward Young وخاصة ممثَّلاً في قصيدته الطويلة «خَواطِرُ الليل» Night Thoughts وروبرت بلير Robert Blair. ولعل أشهر قصائد المقابر: «المَرْثِيّة المكتوبة في فِناء كنيسة ريفية» Elegy Written in a Country Churchyard (١٧٥١ م) لتوماس جراي Thomas Gray.

شِعْرِيّ، مَنْظُوم — poetical

صِفَة للكلام الموزون المقفَّى أو غَيْرِ المقفَّى الذي يخضع لقواعد عَرُوضِيَّة مُتواضَع عليها. والتفرقة بين شِعْرِيّ وشاعِرِيّ ليست مقبولة لدى جميع النُّقَّاد، إذ نجد الكلمة الإنجليزية poetic تُستعمل بدلاً من poetical والعكس في كثير من الحالات. ويُلاحَظ أن اللغة الفرنسية لا تفرق بينهما.

الشُّعُوبيّة — (shu'ūbiyya)

استُعمِلت كلمة «شعوب» في العربية على ما يبدو في معنى القبائل غَيْر العربية (يعني الأعاجم) تمييزاً لها عن كلمة «قبائل» التي كانت تُطلَق على القبائل العربية فقط. وقد أُطلقت الشعوبية على ذلك المذهب الذي لا يعترف بتفوق العرب على الأعاجم، أو الذي كان يرفع منزلة الأعاجم فوق العرب، أو الذي يَزْدَري ويحُطّ من قَدْر العرب. وكان يسمى المُنتمِي لهذا المذهب «شعوبياً». وقد ظهرت الشعوبية في أشكال مختلفة، فقد كانت في الشرق فيما يتعلق بالفرس والخوارج سياسية، وفيما يتصل بالفُرْس أيضاً دينية تنطوي على الهَرْطَقة والزَّنْدَقة. وقد اتصلت بمذهب الشيعة كما اتصلت بالمَذاهب الأُخرى. وعلى العموم كان هذا المذهب مُحاوَلة ناجحة إلى حدٍّ ما للشعوب المختلفة المُسْتَذَلّة ليتخلصوا من التفرقة العنصرية أو ليفرقوا على الأقل بين العروبة والإسلام، إذ جميع المسلمين في نظر الإسلام سواء لا فَضْل لعربي على عَجَمِيٍّ إلا بالتَّقْوى. وكان معنى هذا في إيران إحياء اللغة الفارسية بوصفها لغة الأدب، وقصر استعمال اللغة العربية على العلوم الكلامية. وفي الأندلس من ناحية أُخرى قَبِلت الشعوبية جميع ألوان الحضارة العربية، ولكنها رفضت كل ادعاء بتفوُّق الجنس العربي. فهذه الحركة إذن ذات صِلة معيَّنة بالحركات الوطنية المُعاصِرة في العالم الإسلامي.

ومِمَّن ساعد على نشر هذا المذهب الخليفة العباسي المأمون فقد كان لا يفرق في الشعراء والأدباء والعلماء بين جنس وجنس بل الكل في نظره سواء لا يميز بينهم إلا تفوقُ الشاعر أو الأديب أو العالِم على غيره. كما أنه من المُحقَّق أن رجال الفُرْس البارزين من أمثال البرامكة كانوا يُذْكُون نارَها. وكان الكاتب الأديب سَهْل بن هارون الفارسي يستشعر هذه النَّزْعة في أعماق نفسه. كما كان بَشَّار بن بُرْد أهم شاعر في العصر العباسي أشعل نار هذه الخصومة. ولا ينبغي أن نَخْلِط بين الشعوبية والشعبية فإن الثانية عَلَم على كل حِزْب يَساريّ لا يمُتُّ إلى الاشتراكية بصِلَة.

الشُّعُور — 1. consciousness; 2. sentiment

١ ـ الإدراك بلا دَليل. وعِنْدَ عُلَماءِ النفس يُطْلَقُ الشعور consciousness على العِلم بما في النفس أو بما في البيئة وعلى ما يشتمل عليه العقل من إدراك ووِجْدان ونُزُوع.

٢ ـ في الآداب الغربية قبل منتصف القرن السابع عشر: هو الرأي المَبْنِيُّ على مُوازَنة ذاتية للأمور أو على الإيمان من غير الاستناد إلى المنطق. وهو قريب

هنا إلى معنى الانطباع الذِّهْني. وهذا هو المعنى الذي أراده الرِّوائي الإنجليزي ستيرن Laurence Sterne (١٧١٣ - ١٧٦٨) في روايته «الرِّحلة الشعورية» A Sentimental Journey (١٧٦٨). وقد صادفت هذه الرواية نجاحاً منقطع النظير في كل أنحاء أوربا وخاصةً لما فيها من إسراف في الوصف العاطفي، الأمر الذي ساعد شيئاً فشيئاً في تطوير معنى هذا المُصطلَح وتحوُّله إلى معنى العاطفة. (انظر: الوعي).

الشعور بالغَرْبة، الوَحْشة، اللاّانتماء، الانخلاء، الانِسلاخ alienation

شعور المرء بأنه مبعد عن البيئة التي ينتمي إليها.

اَلشُّعُورُ بالْوَحْدة loneliness

هو شعورٌ كثيراً ما عُبِّر عنه في الشعر منذ أقدم الأزمنة: ففي المجتمعات القَبَلية الأولى كان شاعر القبيلة إذا غضب عليه رئيس القبيلة هام على وجهه في الأرض يشكو الشعور بالوحدة وعدم الانتماء كما هي الحال في الشعر الأنجلو سكسوني القديم وكثير من شعر القبائل الجرمانية قبل القرن العاشر للميلاد. ولهذا الشعور أهمية خاصة في تكوين الشخصية الرومانتيكية، وخاصة أن الشعراء الرومانتيكيين في غرب أوربا كانوا يعتقدون أنهم شِبْه أنبياء مجهولين لا يفهمهم الناس ولا يقدرون ذاتيتهم الفنية الفريدة. ولهذا الشعور أيضاً حظٌّ كبير في موضوعات الرواية النثرية الحديثة منذ الحرب العالمية الثانية.

الشِّفْرة، الكتابةَ بالشِّفْرة، علم الجَفْر cipher; cryptography

الكِتابة برُموز لا يَفهمها إلاَّ مَنْ عِنده مِفْتاحُها. مِثال ذلك: كِتابة البرقيات التي تُرسلها الدولة إلى سِفاراتها.

الشَّكّ doubt

حَالٌ نفسية يتردَّد معها الذِّهن بين الإثبات والنَّفْي ويتوقف عن الحكم. (مج ٨).

وهو أساس مذهب التشكُّك الذي شاع بين الأدباء والفلاسفة في القرن الثامن عشر بفرنسا، وخاصة لدى ڤولتير وديدرو، كما شاع بين العلماء والفلاسفة الإنجليز في أواخر القرن التاسع عشر، وخاصة لدى عالِم الأحياء توماس هكسلي Thomas Huxley وذلك تحت تأثير نظرية تشارلز دارون Charles Darwin في كتابه «أصل الأنواع» The Origin of Species. ويُلاحَظ أن أهم ما ينصَبُّ عليه التشكك هو الإيمان بالكتب المُنَزَلَة وتعريف ماهية الإله في ضوء الأديان السماوية، ولا يُشترط إذَنْ أن يَنْفي المتشكِّك وجود الإله نفسه، وانما يَغْلِب عليه الاعتقاد في إله أكثَر تجريداً وأقل شخصية وإرادة من إله الأديان السماوية.

شِكْسبيريّ Shakespearean

صِفَة تُطلَق بطبيعة الحال على كل ما يتعلق بمميزات أدب شكسبير في مسرحياته مِن مَزْج المَلْهاة بالمأساة، والإكثار من الخَطابة الشعرية، وتعدُّد الشخصيات، وعَرْض مناظر العنف فوق المَمْثَل، وعدم الالتزام بوَحَدات الزمان والمكان والحدث التي كانت تميز النظرية الكلاسيكية المُحدَثة في التأليف المسرحي، كما تُطلَق هذه الصفةُ على نوع السونتو الذي طوره شكسبير من تلك الصورة التي اقتبسها أسلافه من الشاعر الإيطالي بترا ركا Francesco Petrarca (١٣٠٤ - ١٣٧٤). فنظام شكسبير في السونتو الذي يتألف من أربعة عشر بيتاً كل منها يتألف من خَمْس تفعيلات يامبية هو تقسيمُها مِن حَيْثُ القافيةُ إلى ثلاث رباعيات مُقفَّاة على النحو الآتي:

أ - ب - أ - ب/جـ - د - جـ - د/هـ - و - هـ - و/ وتنتهي بدوبيت مُقفًّى على النحو الآتي ز - ز.

ويُلاحَظ أن السونتو الشكسبيري، وقد كتب منه مئة وأربعة وخمسين، يدور حول موضوعات الحُبّ والمغازَلة، والدوبيت الأخير هو بيت القصيد فيه.

اَلشَّكْل form; figure

في المنطق الصوري، الشكل هو الصورة التي يمكن

أن يأخذها القياس تبعاً لموضع الحد الأوسط في المقدِّمتين. وأشكال القياس ثلاثة أو أربعة، ولكل شكل ضروب منتجة وأخرى غير منتجة (مج ١٠).

والشكل في الأدب form : ١ - هو طريقة الأديب في التعبير عن فكرته، والصيغة التي يصوغ فيها هذه الفكرة. وكثيراً ما يميز بين الشكل والمضمون كما لو كان بينهما انفصال في الحقيقة، غير أنه يجب أن نتذكر قول الكاتب الفرنسي جوستاف فلوبير Gustave Flaubert «لا شَكْلَ بدون فكرة، ولا فكرةَ مجردةٌ عن الشكل». والمقصود بالشكل على هذا: تلك البنية اللفظية التي هي عماد الأثر الأدبي مُضافاً إليها كل المحسِّنات البديعية المزخرَفة بها. فمن المؤكَّد أن شكل الأثر الأدبي متصل اتصالا وثيقاً بما يسمى بالمضمون الذي هو وحدة الفِكْر والخيال.

ب - القالَب الأدبي الذي يضع فيه الأديب أثره الأدبي كالقصيدة أو المقامة أو الملْهاة أو ما إلى ذلك.

وهو، في الكتابة العربية، كتابة رموز الحركات فوق الحروف أو تحتها، وأول من وضعه أبو الأَسْوَدِ الدُّؤَلِيّ (٦٩ هـ). فوضع النقطة فوق الحرف رمزاً للفتحة، وتحته للكسرة، وبين يديه للضمة، وذلك بمداد مُخالِف للمداد الذي تكتب به الكلمة.

ثم جاء بعد ذلك الخليل بن أحمد (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟)، فوضع الشكل على النمط المعروف الآن، أما المدّة والوَصْلة والشّدّة فقد وضعت في العصر العباسي (١٣٢ - ٦٥٦ هـ).

والشكل (shakl)، في العَرُوض العربي، اجتماعُ الخَبْن والكَفّ في تَفْعِيلة، فتتحول (فاعِلاتُنْ) الى (فَعِلاتُ)، ومثاله قول الشاعر:

إنّ سَعْداً بَطَلٌ مُمارِسٌ
صابِرٌ مُحْتَسِبٌ لِما أصابه

وتقطيعه:

إنْنَ سَعْدَنْ / بَطَلُنْمُـ / وهكذا
فاعِلاتُنْ / فَعِلاتُ /
سالِم / مَشْكُول /.

(راجع: الخَبْن، والكَفّ).

الشكلُ الدالّ pattern

(انظر: النَّمَط).

اَلشَّكْلُ الْعُضْوِيّ organic form

يقصد بالمصطلح الإنجليزي مفهوم ظهر في النقد الأدبي بألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر، وبإنجلترا بصفة خاصة لدى الشاعر الناقد كولردج Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢ - ١٨٣٤)، الذي حاول أن يفسر العملية الإبداعية في الشعر على أساس نفسي وجمالي بعيد عن التفسير الآلي البَحْت. وقد اعتمد كولردج على هذه الفكرة ليرد على النقاد الكلاسيكيين المحدثين الذين كانوا يقولون بأن مسرحيات شكسبير مَعِيبَة لافْتِقارها إلى شكل يتفق وقَواعدَ الإبداع الفني الأرسطاطيلي. وقد أكد كولردج أن العمل الأدبي عامة والقصيدة خاصة، يبدأ أو تبدأ كـ «بذرة» في الخيال الإبداعي للشاعر، ثم تنمو هذه البذرة على غير وعي منه بتشبعها بعناصر مختلفة خارجة عن نفسها. وينتج عن ذلك أن العمل الأدبي يكون أشبه بنبات نما من بذرة منه بشكل تَكَوَّن من صَبٍّ قواعد نقدية في قالَب مُعَيَّن. أما النقاد المعاصرون، وخاصة في أمريكا، فقد استندوا إلى هذا المفهوم في تقريرهم أن المهمة الأولى للنقد يجب أن توجَّه إلى وَحْدة الأثر الأدبي، فأجزاؤه ومكوناته لا يُمكن بحثها منفردة، لأنها مرتبطة بعضها ببعض فيما يسمى بالشكل العضوي.

الشَّكْلية (انظر: الحركة).

الشَّكْلِيّة formalism

أ - في الأدب والفن: كل نَزْعة ترمي إلى تغليب الشكل والقِيَم الجَمالِيّة على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور. ويمكن القول بأن نظرية «الفن

للفن» هي خير مثال لهذه النزعة.

ب - في الأدب الروسي الحديث: مدرسة أدبية أسسها فيكتور شكلوفسكي Victor Shklovsky سنة ١٩١٧ في جمعية دارسي اللغة الأدبية Opoyaz بموسكو. ومن أهم مبادىء هذه المدرسة أن الفن هو الأسلوب الأدبي، وأن هذا الأسلوب يعتمد أساساً على جَوْدَة الصياغة والصُّنْع، وأن الغرض من كل عمل فني هو إبراز هذه الجودة، وأن الأثر الأدبي، على حد قول شكلوفسكي، «يساوي مجموع الوسائل المستعملة في صياغته». وقد شاعت هذه المدرسة حتى أواخر ١٩٢٧ حينما بدأت فكرة الواقعية الاشتراكية تحل محلها بوصفها نظرية رسمية مقترنة بالماركسية التي اتخذها الاتحاد السوفيتي أساساً فلسفياً.

اَلشّماتة Schadenfreude

عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) في كتابه «تَحْرير التَّحْبير» هي إظهار المَسَرّة بمن نالته مِحْنة أو أصابته نَكْبة، ومثالها قوله تعالى لفِرْعَوْن: ﴿آلآنَ وَقَدْ عَصَيْتَ قَبْلُ وكُنْتَ مِنَ الْمُفْسِدِين﴾

الشّمول المعنويّ syllepsis

(انظر: التعليق المعنوي).

الشِّنْشِنة (shinshina)

هي في العربية جعل كاف الخِطاب شيناً مطلقاً عند بعض القبائل اليمنية، فيقولون بدلا من لَبَّيْكَ اللهم لبيك، لَبَّيْشَ اللهم لبيش.

وأصل معناها العادة الغالبة، وفي المثل: «شِنْشِنَةٌ أعرفها من أَخْزَم» يُضْرَب لقرب الشبه في الخُلُق. وأخزم عَلَم.

(انظر: الكشكشة)

اَلشُّهرةُ الأَدَبيّة literary reputation

هي تلك الشُّهرة التي يتمتَّع بها مؤلّف ما أو كتاب ما أو حركة أدبية مُعَيَّنة في بيئة خاصّة وزمن معاصر أو لاحِق. ويتناول الأدب المقارَن، ضِمْنَ ما يتناوله، دراسة الشهرة الأدبية لمؤلِّف أو أثر أدبي في مُجتمَعات أجنبية عنها. مِثال ذلك شهرة أبي العلاء المعري في غير الشام من البلاد العربية، وشهرة «رُباعِيّات عمر الخَيّام» في انجلترا.

اَلشَّوْهاء defective oration

هذا الاسم كان يُطْلِقهُ العرب على الخُطْبة التي تخلو من الاقْتِباس من آي القرآن الكريم والصلاة على الرسول.

اَلشُّوَيْعِر، الشُّعْرُور، اَلْمُتَشاعِر
poetaster; rhymester

الشاعر الذي لا يتمتع بمكانة سامِيَة في الشِّعر. وهو في العربية درجات أَقَلُّها: المُتَشاعِر، وأعلاها: الشُّوَيْعِر.

اَلشّيْطان devil

شخصية الشيطان تظهر كثيراً في القِصص والمسرحية عَبْرَ تاريخ الآداب الأوروبية منذ تأثُّرها بالمسيحية، وأهَمُّ سِمَة لشخصية الشيطان، اشتقَّت من وصفه في العهد القديم وفي الإنجيل، وهي شدة غروره وثوريته الناتجة عن عصيانه للسلطان الإلّهي، فوصف الشيطان في آداب العصور الوسطى بأنه قائد جيش من الأبالسة، ووحش قبيح جداً، أقصى همّه بَثُّ الفِتنة والفوضى في الخليقة ليثأر من ربه. لذلك كان مجالُ نشاطه الإنسانَ، وسلاحُه الإغراء بالثراء وتحقيق رغبات الجسد والنفْس وسوى ذلك من المغريات. ويتحقق ذلك بإبرام عهد بينه وبين الإنسان يُسلِّم الإنسانُ بمُقتضاه اليه روحه، ويمنحه الشيطان في نظير ذلك كل ما ترتضيه نفسه. وفكرة العهد هذه تظهر في المسرحية الدينية لتيوفيلوس Le mystère de Théophile التي تطورت من أصل يوناني قديم في القرن السادس الميلادي، حتى انتشرت في كل آداب أوربا في القرن الثالث عشر، ولا يقوَى الإنسان على خُبْث الشيطان

وحيله إلا بالتَّقوى والخضوع للإرادة الإلّهية مهما كلفه ذلك من ثمن وتضحية. وقد يؤدي إفساد خُطَط الشيطان الى تحوله الى شخصية حقيرة مضحكة كما هي الحال في كثير من المسرحيات الدينية الشعبية في العصور الوسطى. أما الشيطان المغرور المخيف فنجده بصفة خاصة في كتاب «الجحيم» من «الكوميديا الإلّهية» لدانتي (المؤلفة فيما بين ١٣٠٧، ١٣٢١ م)، وفي مسرحية «الساحر العجيب» El magico prodigioso (١٦٣٧ م) للمؤلف المسرحي الإسباني كالديرون ديلا باركا (١٦٠٠ - ١٦٨١ م) Calderon de la Barca. كما أن شخصية هذا الشيطان ازدادت عمقاً نفسياً وتعقيداً في ملحمة «الفردوس المفقود» Paradise Lost (١٦٦٧ م) لجون ميلتون John Milton حيث ظهر بكل مَظاهر العظمة والفِطنة والصفات القيادية الممتازة والتعصب للتحرر من كل الضغوط، وأصبحت هذه الشخصية تلعب دوراً كبيراً في خيال شعراء أوربا الرومانتيكيين منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى أواخر التاسع عشر.

وهناك جانب آخر لشخصية الشيطان في الأدب استولت أيضاً على خيال الرومانتيكيين هي شخصية الشيطان الحزين الذي يبكي آلامه وفشله، ولا يبتهج بفوزه، كما هي الحال في شخصية ميفيستوفيليس Mephistopheles في أسطورة «الدكتور فاوست» Dr. Faustus الشهيرة. ويُلاحَظ أنَّ تطور نظرة الأدباء لشخصية الشيطان مَنذ القرن الثالث عشر حتى القرن العشرين شمل صوراً عديدة من الشخصية البذيئة الهزلية، إلى المارد العظيم، الى مُحبِّ الحرية، إلى مُدْرِك زَيْف الدنيا، إلى الفيلسوف المتشَكك الحزين.

باب الصاد

الصادِقة (sādiqa)

هي الصحيفة التي كتب فيها عبدُالله بن عَمْرو بن الْعاص ما سمع من الرسول بعد أن استأذنه في ذلك، فأَذِنَ له.

الصالون

(انظر: المَعْرِض السنويّ العامّ، الندوة الأدبية).

الصَّحافة journalism

أُصول مِهْنة الكِتابة في الصحف اليومية، وعِلْم إخراجها من تحرير إلى تنسيق إلى طبع إلى تسويق.

اَلصَّحافةُ الصَّفْراء، الصَّحافةُ الْفاضِحة yellow press

عِبارة تُطْلَق على الصحف التي تمد القُرَّاء بمَقالات وأخبار مثيرة الغرض منها تسليتهم بطريقة مُبتذَلة عِمادُها إفشاء أسرار الحياة الخاصة لبعض الشخصيات المعروفة أو اختلاق تلك الأسرار. ويرجع وصفها بالصفراء إلى صورة ظهرت في صحيفة «عالَم نيويورك» The New York World (١٨٥٩ م)، وقد رُسِمَت في وَسْطها الشخصيات السياسية المُهاجَمة في الصحيفة مُرتدية ثياباً صفراء.

الصَّحافة الفاضِحة

(انظر: الصحافة الصَّفْراء).

الصِّحّة correctness

المصطلح الإنجليزي مفهوم انتشر في الآداب الأوربية في كل العصور التي كانت تَعتبر الآداب لكلاسيكية مِثالاً لها، وبطبيعة الحال يَنطبق هذا الوصف على الحركة الأدبية الفرنسية في القرن السابع عشر، والألمانية والإنجليزية في الثامن عشر. وأساس الصِّحة التمشِّي مع مِعْيار أو قاعدة في الإنشاء الأدبي أو التعبير اللغوي. وتتضح لنا أهمية الصحة في المَذاهب الأدبية المُعتنقة لنَزْعة الكلاسيكية المُحْدَثة في أنَّ هُجوم الرومانتيكيين قد انصَبَّ عليها مُنْذُ البداية.

والصحة authenticity تقال في وثيقة أو عمل صادر حقاً عن صاحبه. (مج ٥).

صِحّة التَّفْسير

هي - عند أبي هِلال العَسْكَرِيّ (٣٩٥ هجرية) في كتابه «الصِّناعَتَيْن» - «أن تُوردَ المعاني، فتحتاجَ إلى شرحها. فإذا شَرَحْتَ تأتي في الشرح بتلك المعاني من غير عُدُول عنها أو زيادة تُزاد فيها». كقوله تعالى: ﴿ومن رَحْمَتِه جَعَلَ لكُمُ اللَّيْلَ والنهارَ لِتَسْكُنُوا فيه ولِتَبْتَغُوا من فَضْلِه﴾، فجعل السكون لليل، وابتغاء الفضل للنهار.

(انظر: اللف والنشر المرتب).

صِحّةُ التَّقْسيم

هي عبارة عن استيفاء المتكلم لجميع أقسام المعنى الذي هو آخِذ فيه بحيث لا يترك منه شيئاً، ومثالُه قولُه تعالى: ﴿يَهَبُ لِمَنْ يَشاءُ إناثاً، ويَهَبُ لِمَنْ يَشاءُ

الذُّكُور، أو يُزَوِّجُهُمْ ذُكْراناً وإناثاً، ويَجْعَلُ مَنْ يَشاءُ عَقِيماً﴾، فهذه الأقسام الأربعة صحيحة ولا خامسَ لها، لأنه سبحانه وتعالى، إما أن يهب إناثاً، أو ذكوراً، أو إناثاً وذكوراً، او يجعل الزوجة عقيماً.

اَلصَّحِيح authentic

مجموعة النصوص الدينية الموثوق بصحتها، كصحيح البخاري (٢٥٦ هـ) ومسلم (٢٦١ هـ) في الحديث النبوي.

اَلصَّحِيفَة newspaper

مجموعة من الأوراق تُدَوَّن فيها دورياً (وفي العادة يومياً أو أسبوعياً غالباً) الأحداث الخارجية والمحلية التي تهم الجمهور. وقد تشتمل الصحيفة على بعض المقالات في الموضوعات العامة، أو المشاكل الاجتماعية، كما تحوي رسائل القراء في مسائل تهم الكثير، والإعلانات التجارية التي تعتبر في أغلب الأحيان أهمَّ مورد مالي لها. وقد لعبت الصحيفة دوراً أدبياً كبيراً في الحياة العربية وخاصة في مناقشة القضايا الادبية الكبرى كما حدث بمصر بين العَقّاد والمازنيّ من ناحية وأمير الشعراء أحمد شوقي من ناحية أخرى. ويُلاحَظ أن هذا النِّقاش كان السبب الأكبر في إقبال القراء على قراءة الصحيفة.

اَلصَّحِيفَةُ الْيَوْمِيّة daily newspaper

إضمامة من الصفحات تَصدر يومياً... بأخبار السياسة والاجتماع والاقتصاد والثقافة وما يتصل بذلك (المعجم الوسيط)، ومِثال ذلك: «صحيفة الأهرام» بمصر.

اَلصَّدْر

الشطر الأول من بيت الشعر.

اَلصَّدَى echo

أ ـ التكرار المنتظِم لصوت، كلمةً كان أو عبارة، كما يحدث في نهاية كل فِقْرة في بعض أنواع الشعر العربي، مثاله: الترجيعة في قصيدة: «لست أدري» لشاعر المَهْجَر إيليا أبي ماضي.

ب ـ الربط الخفيّ الرقيق للأصوات في كلمات مختلفة من قصيدة ما، مثاله الأبيات المنسوبة لابن المعتز (٢٩٦ هـ):

رُبَّ وَرْقاءَ هَتُوفٍ في الضُّحَى ... ذَاتِ شَجْوٍ صَدَحَتْ في فَنَنِ
ذَكَرَت إلْفاً وَعَهْداً سالِفاً ... فَبَكَتْ حُزْناً فهاجَتْ حَزَني
فبكائي ربما أرّقها ... وبكاها ربما أرّقني
ولقد تشكو فما أفهمُها ... ولقد أشكو فما تفهمُني
غير أني بالْجَوَى أعرِفُها ... وهْيَ أيضاً بالجوى تعرِفُني

اَلصِّراع conflict

التصادُم بين الشخصيات أو النَّزَعات الذي يُؤَدِّي إلى الحَدَث في المسرحية أو القصة: وقد يكون هذا التصادم داخليّاً في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقُوّى خارجيةٍ كالقَدَر أو البيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تَفرض إرادَتها على الأخرى. ومَجال الصراع في المسرحية أو القصة، قصيرة أو طويلة. فمِثال الصِّراع بين الشخصيات الذي يؤدي إلى الحَدَث: الصراع بين الرشيد والفضل من ناحية وبين جعفر البرمكي من ناحية أخرى في قصة «العباسة» لجرجي زيدان. ومثال الصراع الداخلي يَتَجلَّى في شخصية كمال عبدالجواد في ثُلاثيّة نجيب محفوظ. أمّا مِثال الصراع بين الإنسان وبيئته فإنه يتبلور في شخصية سعيد مهران برواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ.

صَرِيعُ الْغَوانِي (Sari'u'l-ghawāni)

هو لَقب خلعه هارون الرشيد على مُسلِم بن الوَلِيد

(٢٠٨ هـ) لما مدحه بلاميته المشهورة لبيتٍ جاء فيها هو:

هــل العيشُ إلا أنْ أروحَ مــع الصِّبــا
وَأَغْدُو صَريعَ الرّاحِ وَالأعْيُنِ النُّجْلِ .

قال له الرشيد: أنت صريع الغواني فلَصِق به هذا اللقب.

اَلصَّعالِيكُ مِنَ الشُّعَراء vagabond poets

يطلق هـذا المصطلـح في الجاهليـة على مـن كـان دَيْدَنُهم شن الغارات وقطع الطرق. وهم ثلاثة أصناف:

١ ـ اَلشُّذّاذ الذين حرمتهم قبائلُهم الانتسابَ إليها لكثرة جـرائـرهـم مثـل حـاجـز الأزدي، وقيس بن الحدّادِيّة، وأبي الطمحان القيسي.

٢ ـ أبناء الحبشيات الذين حرمهم آباؤهم الانتِسابَ إليهم بسبب عار ولادتِهم وسواد لونهم مثل السُّلَيْك بن السُّلَكة. وتأبّطَ شرًّا. والشّنْفَرَى، ويُسَمَّوْنَ «أغْربة العرب».

٣ ـ محترفو الصَّعْلَكة مثل عُرْوَةَ بنِ الورد العبسي. وقد يكون محترفو الصعلكة قبيلة برُمَّتها مثل هُذَيْل، وفَهْم.

وتتضمن أشعارهم جميعاً صَيْحاتِ الجوع والفقـر، والثورة على الأغنياء والبخلاء، ويمتازون بـالشجـاعـة والصبر وسرعة العَدْو.

صفاتُ النّاقِدِ الْبَصِير qualities of the enlightened critic

هي، عند محمد بن سلاّم الجُمَحِي (٢٣٢ هجرية) في كتابه «طَبَقاتُ فُحُول الشُّعَراء»:

١) الذوق والفِطْرة.
٢) التجربة والدُّرْبة والمُمارَسة.
٣) المعرفة بخَصائِص الشعر.

اَلصَّفائِيّة purism

نَزْعة لدى كل من يهتم بالكِتابة والكلام نحو التزام الدِّقّة والصِّحّة في التعبير حسبما تقرره قواعد الكلام المُتواضَع عليها في لغةٍ ما. وقد يَعني هذا المصطلَح أيضاً مُقاوَمة المُؤَثِّرات الأجنبية أو المَحَلِّية في لغةٍ ما، بحيث تترفَّع عن الرِّطانات والعُجْمة.

اَلصِّفَة، النَّعْت qualificative; adjective

كل لفظ يبيِّن حالة الشيء أو الشخص التي تميزه عن غيره. وقد اشتهـر هـوميروس Homeros بـاستعمال صفات من ابتكاره. مثال ذلك: «الإلّه زيـوس، مرسل الصواعق»، أو «أخِيل سريع الخطو»، أو «الفجر ذو الأصابع الوردية».

(انظر: النعت).

اَلصِّفةُ الْمُشَبَّهة باسْمِ الْفاعِل adjective made like the present participle

هي وصف مشتـق مـن المصـدر أو الفعـل اللاَّزِم اتصفت به ذاتٌ اتصافاً ثابتاً في الماضي والحاضر. وهي من الثلاثي سَماعِيّة. وتكثر في مثل حَسَن، وكَـريـم، وصَعْب، وسَهْل، ولَيِّن. وإذا دلت على لون أو عيب أو حِلْيـة فهـي على وزن أفْعَـل مثـال ذلـك: أمْرَد. وأكْحَـل، وأبْكَـم. ومـن غير الثلاثـي على وزن اسم الفاعل من الفعل اللازم الزائد على ثلاثة أحرف، مثل: مُطْمَئِنّ، ومُسْتَقِرّ، ومُهْتَدٍ.

صَفحةُ الْعُنْوان title-page

هي تلك الصفحة في أول الكِتاب التي تشتمل على عُنوانه كاملاً، واسم مؤلِّفه، مع ذِكْر مؤهِّلاته، واسم المحقِّق إنْ وُجِد، واسم الناشر، وتاريخ النشر ومكانه.

ويُطبع في ظهر هذه الصفحة عادة الطَّبَعات السابقة مع تواريخها إنْ وُجِدَت، واسم طابِعهـا وذِكْـر حـق التأليف.

الصُّفْرِيّة (Ṣufriyya)

نِسْبَة إلى عبدالله بن الصَّفّار زعيم فريق من الخَوارج في العصر الأموي (٤٠ ـ ١٣٢ هجرية) كان يرى أن

المسلمين ليسوا كفارَ دين لتمسكهم بالتوحيد والكتاب والسنة، إنَّما هم كفارُ نِعْمة، ومن أجل ذلك يحل التزوج منهم والتوارث معهم، ولا يحل قتل أطفالهم كالنَّجَدات، غَيْرَ أَنَّ عبدالله بن الصفار لم يعلن الخُرُوج، ولذلك شاع القُعُود عن الجهاد بين أنصاره... وإنما سُمُّوا كذلك لصُفْرة وجوههم، ومن شعرائهم عِمْران بن حِطّان (٨٤ هـ) والطِّرِمَّاح (١٠٥ هـ).

(انظر: الأزارقة والنجدات).

اَلصَّفَويّة (Ṣafawiyya)

هي لَهْجة عربية قديمة. تنسب إلى جبل الصَّفاة شرقي حُوران ببادية الشام. وخطها مشتق من الخط المُسْنَد الجنوبي (انظر: الخط المسند) وأداة التعريف فيها (الهاء)، وهي تسبق الميلاد وتمتد بعده قروناً، ويكثر فيها إضافة المَنْعُوت إلى النَّعْت. وتقديم المُشار إليه على اسم الإشارة (جوذ = هذا الوادي). ومن الأسماء الموصولة ذُو، المستعملة عند طَيِّء في قولها: «وبئري ذُو حفرتُ وذو طَوَيْتُ» أي التي حفرت والتي طويت. وهي أقرب من الثَّمُودِيّة واللِّحْيانِيّة إلى العربية الجاهلية.

صلةَ المَوْصُول relative clause

هي جُمْلة (لا مَحَلَّ لها من الإعْراب) تذكر بعد اسم الموصول مشتملة على عائِد أي ضمير. يطابق الموصول في إفراده وتثنيته وجمعه وتذكيره وتأنيثه. ومثالها: عاد الذي سافر من رحلته، وعادت التي سافرتْ من رحلتها وهكذا. وقد تكون الصلة شبه جلة أي ظرف مكان مثل: قابلت الذي عِنْدَكَ أي نزل عندك، أو جاراً ومجروراً مثل: تَكَلَّمَ الذي في المَهْد.

اَلصَّلْم catalexis; (ṣalm)

هو: في العَرُوض العربي، عِلّة مُؤَدّاها حذفُ الوَتِد المَفْرُوق. (فَمفْعُولاتُ) تصير (مَفْعُو)، وتُنْقَل إلى فَعْلُنْ. ومثاله بيت أبي قَيْس بن الأَسْلَت (جاهلي):

قالتْ ولم تَقْصِدْ لِقِيلِ الْخَنا
مَهْلاً فقد أَبْلَغْتَ أَسْماعِي

وتقطيعه

قَالَتْ وَلَمْ / تَقْصِدْ لِقِي / لِلْخَنا
مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فاعِلُنْ
سالِم / سالِم / مَطْوِيٌّ مَكْشُوف
مَهْلَنْ فَقَدْ / أَبْلَغْتَ أَس / ماعِي
مستفعلن / مستفعلن / فَعْلُن
سالم / سالم / أَصْلَم.

(انظر: العِلَل، والوَتِد المفروق، والكَشْف).

اَلصَّنْج cymbals

هو آلة موسيقية كان يُنْشِدُ عليها الأَعْشَى (جاهلي) شِعْرَه.

اَلصَّنْعة craftsmanship

هي المرحلة الثالثة من مراحل الخَلْق الشِّعْرِيّ (انظر الخلق الشعري عند ابن طَباطَبا)، وتسمى مرحلةَ التَّثْقِيف. ووسائلها عند ابن طباطبا (٣٢٢ هـ) في كتابه «عِيار الشعر» هي الدُّرْبة وسَعة الاطلاع والحفظ لروائع الشعر. وعند القاضي الجُرْجانِيّ (٣٦٦ هـ): هي رواية الشعر قديمِه ومُحْدَثِه والدربة، إذ الطبعُ وحده لا يكفي عندهما في الخلق الشعري. كما أن الصنعة وحدها غير كافية فإن كلا من الطبع والصنعة يقوِّي الآخَر.

(انظر: الطبع).

صَنّاجةُ الْعَرَب (ṣannājatu'l-'arab)

هو لقب أُطْلِق على الأَعْشَى (جاهلي) لأنه كان يغني شعره على الآلة الموسيقية المعروفة باسم «الصَّنْج».

(انظر: الصنج).

اَلصُّوَرُ الْمُتَخَيَّلة fantasy

ما ينتهي من تصويره الخيال.

اَلصُّوَرُ المَجازِيّة imagery

وهو مجموعة الصِّيَغ اللُّغوية التي تُستعمل من أجل

تمثيل الأشياء والأفكار المجرَّدة تمثيلاً وصفياً. وقد اتفق النُّقَّاد عُموماً على أن هذه الصور المَجازية تعبير عن صور مرئية يتمثَّلها الخَيَال. مِثال ذلك قول أبي العلاء المعري (٤٤٩ هـ):

أنْتَ كالشَّمْسِ في الضِّياء وإنْ جا
وَزتَ كَيْوانَ في عُلُوِّ المَكَان.

ولكن هذا المفهوم قد اتسع ليشمل كذلك الصور الصوتية. مِثال ذلك قول ابن الرومي (٢٨٣ هـ) في تأثيرِ غِناء مُغَنٍّ:

فكَأنَّ لَذَّة صَوْتِهِ وَدَبِيبَها
سِنَةٌ تَمَشَّى في مَفَاصِلِ نُعَّس.

فالشعر كثيراً ما يشتملُ على صور خيالية تخاطِب العَيْن تارةً والأذن تارةً أُخرى. أما بالنسبة للأفكار المجرَّدة، فكثيراً ما نجد الشاعر يجسِّدها على شكل استعارة أو تشبيه، وذلك لصبغ الفكرة بحيوية مثيرة للقارىء. مِثال ذلك قول ابن المعتز (٢٩٦ هـ):

قَدْ ذَهَبَ النَّاسُ وَمَاتَ الكَمَالْ
وَصَاحَ صَرْفُ الدَّهْرِ أيْنَ الرِّجالْ؟
هذا أبُو العَبَّاسِ في نَعْشِهِ
قُومُوا آنظُرُوا كَيْفَ تَسِيرُ الجبَالْ.

اَلصُّورَة form

أ ـ ما قابل المادة. وقد عُنِيَ أرسطو بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلها، وطبقه في الطبيعة، وعِلْم النَّفْس والمَنْطِق. فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المَثَّال إياه. ومادته هي ما صنع منه من مرمر أو برونْز. والإلّـه عنده صورة بحتة، والنفس صورة الجسم. ومادة الحكم لفظه أو معناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول.

ب ـ أخذ المدرسيون بهذا التقابل وتوسعوا فيه.

جـ ـ يلحظ عند «كانط» Kant أيضاً، فيفرق بين مادة المعرفة وصورتها، وبين مادة القانون الأخلاقي وصورته (مج ١٠).

والصورة عند عبد القاهِر الجُرْجانِي (٤٧١ أو ٤٧٤ هـ): معناها الخلاف بين بيتين من الشعر مُشْتَرِكَيْن في معنى واحد. فهو ينكر السَّرقات في الشعر جُمْلَةً، ويرى أن لكل شاعر أسلوبَه ونظمَه في عَرْض معانيه. وأن البيتين من الشعر مهما بلغ اتحادُهما في المعنى لا بد من وجود خلاف بينهما. ذلك الخلاف هو الذي يطلق عليه عبدالقاهر مُصْطَلَح «الصورة».

اَلصُّورةُ الْبَلاغيّة، اَلصِّيغةُ الْبَلاغيّة figure

كل حيلة لغوية يراد بها المعنى البعيد ـ لا القريب ـ للألفاظ، أو يغير فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة أو لحروف الكلمة، أو يحل فيها معنى مَجازي محل معنى حقيقي، أو يثار فيها خيال السامع بالتكنية عن معان يستلزمها المعنى المألوف للفظ. أو ترتب فيها الألفاظ، أو يعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام أو زيادة تأثيره في نفس القارىء أو السامع. وتندرج هذه المعاني كلها في البلاغة العربية تحت علومها الثلاثة: المعاني والبيان والبديع. (انظر: علوم البلاغة).

اَلصُّورةَ البَيانيّة figure of thought

التعبير عن المعنى المقصود بطريق التشبيه أو المجاز أو الكناية، أو تجسيد المعاني.

صُورةَ التَّرْكيب figure of speech

الوسائل التي تؤثّر في الترتيب الطبيعي للجملة لغرض بَلاغي، مثال ذلك: تقديم المسند إليه أو تأخيره أو حذفه في عِلْم المعاني العربي.

(انظر: علم المعاني).

الصورة الذِّهنيّة image

عودة الإحساسات في الذِّهن مع غياب الأشياء التي تثيرها أو تعبر عنها (مج ١١).

وفي الأدب: قد تكون الصورة الذهنية تشبيهاً أو استعارة، ولكن ما يميزها عن غيرها بصفة خاصة هو أنها لا تعتمد على عَلاقة ذِهنية بَحْتَة بين عبارتين

متجانستين، وإنما وظيفتها الإيحاء بالملموس وذلك بأن تصور الألوان والأشكال والحركات وغيرها من حالات الأشياء تصويراً كلامياً يدركه القارىء مُباشرَةً.

اَلْصُّورةُ الرَّمْزيّة emblem

صورة الشيء أو الموقف الذي ينطوي عليه مغزًى أخلاقيّ، وذلك كصورة الذئب مع الحَمَل رَمْزاً لحال القويّ مع الضعيف. وقد يوضع تحت الصورة شعار أو أبيات تعبر عن مغزاها.

الصُّورة الْكاريكاتيريّة cartoon

وهي صورة يرسمها الفنان لشخص أو موقف يستخدم فيها التشويه بقصد السخرية أو الإضحاك.

اَلصُّورَةُ اللَّفْظيّة figure of speech

الوسائل التي تؤثر في الكلمات المكونة للجملة لغرض بلاغي. مثال ذلك: الترخيم في علم النحو العربي. والقلب والعكس في علم البديع العربي أيضاً.

اَلصُّورةُ الْمَعْنَويّة ideogram

كلمة مصورة تعبِّر عن معناها أو تدل على معنى قريب منها (مج ٧).

اَلصُّوريّة formalism

بوجه عام، اتجاه يرمي إلى التعويل على الشكل دون المضمون وإهمال العنصر المادي، ومنه الصورية في عِلْم الجمال التي تقول بنظرية الفن للفن، والصورية الأخلاقية التي تقيم الأخلاق على فكرة الواجب من أجل الواجب.

ب ـ القول بأن حقائق العلوم ليست إلا مجرد مواضَعات متفق عليها. وتلك هي الصورية المَحْضَة، وتكاد تتحقق كاملة في العلوم الرياضية (مج ١٠).

اَلصُّوفيّة، اَلتَّصَوُّف sufism

نشأت نَزْعة الزُّهْد منذ ظهور الإسلام، ثم أخذت تتطور وتنمو متأثِّرة ببعض العناصر الأجنبية حتى انتهت إلى ظهور طبقة المتصوِّفة.

والتصوُّف هو التجرُّد تماماً من مَباهِج الدنيا ومَفاتنها، ومُحاولةُ التخلُّص من الجسد ذلك الحجاب الكثيف الذي يَحُول دُونَ التمتُّع بالنور الإلٓهي الفَيّاض على الكون، والفَناء المُطْلَق في الذات العَليّة فَناءً يقترن بالعِشْق الإلٓهيّ.

وإنما سُمِّيَت هذه الطبقة صوفية أو متصوِّفة لأنها كانت تُؤْثِر الملابس الخَشِنة، وخاصة الصوف، على الملابس الناعمة الأنيقة.

وللمتصوفة شعائر يسمونها أحوالاً ومَقامات يحاولون بها التخلُّص مما يحجب عنهم نور الحق، ويَحُولُ دون اتحادهم بِالْمَلاذِ الأعلى.

ولهم أدب يدور كله حول تجاربهم ومُجاهَداتهم. والعِشْق الإلٓهي، والفَناء في الكائن الإلٓهي الأعظم.

وإلى رابعة العَدَويّة (١٨٥ هـ/٨٠١ ميلادية) ـ التي بدأت عندها المجاهَدات والتجارب ـ تُنسب أبيات في العِشق الإلٓهي. وللحلاج (٣٠٩ هـ/٩٢١ م) أبيات في صفاء الطبع عن البشرية وحلول روح الله في الإنسان. ولابن الفارض (٦٣٢ هـ/١٢٣٤ م) قصيدة تائية سمّاها «نَظْم السلوك» صوَّر فيها مِعْراجه الروحي، وذكر ما تكبده من مَشاقّ حتى وصل في النهاية إلى الاتحاد بالذات العَلِيَّة.

(انظر: التصوف).

الصِّياغة، اَلسَّبْك craftsmanship

طريقة تَهْيِئَة الكلام وترتيبه بحَيْثُ يُكوِّن وَحْدَةً فنيَّةً ذاتَ دَلالةٍ وتأْثير، وهو مذهبٌ في نقد الأدب العربي أوَّلُ من نادَى به الجاحظ (٢٥٥ هـ)، ومُؤدّاه أن نقد الأثر الأدبي يجب أن يكون مُوجَّهاً إلى آثار الصَّنعة فيه من جودةِ تشبيهٍ وحُسْن استعارةٍ وابتكار صُورةٍ، لا إلى ما تَضمَّنه من مَعان وأفكار.

اَلصِّيَغُ الصَّرْفيّة paradigms

التصريف النمطي المنظَّم للأسماء والأفعال لبيان الصِّيَغ المختلفة التي تشتق مِنْ أُصولها.

صِيَغُ المُبالَغة forms of intensiveness

هي نوع من أسماء الفاعِلِين يدل على الكَثْرة والمُبالَغة، وكلها سَماعِيّة ومن الثُّلاثيّ. وأوزانها: فَعّال كقَوّال (كَثِير القَوْل)، ومِفْعال كمِقْدام (كَثِير الإِقْدام)، وفَعُول كغَفُور (كثير الغُفْران)، وفَعِيل كرَحِيم (واسِع الرَّحمة)،وفَعِل كحَذِر (شديد الحَذَر). وقد يُدَلّ على المُبالَغة بإضافة تاء إلى الوَصْف كعَلاّمة (غَزِير العِلْم). وفَهّامة (عظيم الفَهْم).

وما صِيغَ منها من غير الثلاثي شاذّ وذلك كمِتْلاف من أَتْلَفَ.

اَلصِّيغةُ البديعيّة scheme

ذَكَرَ عالِم البلاغة الروماني كونتليانوس Marcus Fabius Quintilianus (القرن الأول الميلادي) في كِتابه «نظام الخَطابة» Institutio Oratoria ما يأتي: «يُمكن تعريف صيغة البلاغة بأنها أي انحراف في الفكرة أو في التعبير عن الأُسلوب العادي البسيط في الكلام، ويمكن تشبيه هذا التغيير بالوَضَعات المختلفة التي تتخذها أجسامنا عندما نجلس أونَضْطَجِع أو ننظر إلى الخَلْف... فَلْيكن إذَنْ تعريف الصيغة البلاغية بأنها صيغة لفظية تختلف فنياً عن أُسلوب الكلام المعتاد Ergo figura sit arte aliqua... novata forma) dicendi)» ثم قسّم الصِّيَغ البلاغية إلى نوعين: ١ ـ ما سماه بالاسخيما schema، (وهي كلمة يونانية تعني الصيغة أو الشكل) مُدْرجاً تحتها كل التغيرات في أشكال الألفاظ المعتادة وترتيبها في الجُمَل المتعارَف عليها. ٢ ـ ما سماه بالتروبي trope (اشتقاقاً من الفعل اليوناني tropein «يتحول» أو «يدور») مُدرِجاً تحته كل الصِّيَغ التي تحتوي تغييراً في دَلالات الألفاظ المعتادة. واستمر هذا التقسيم مُتَّبَعاً في كل كُتُب البلاغة الأوربية منذ العصور الوسطى حتى أوائل القرن العشرين، حينما تدخل علماء اللغة في ميدان تفسير التعبير الأدبي وأحلُّوا ما سَمَّوه بعِلم الأُسلوب مَحلّ البلاغة القديمة. وإذا نظرنا إلى علوم البلاغة العربية وجدنا أن التروبي أقرب إلى عِلْمَي المعاني والبيان. وأن الاسخيما تشتمل على أغلب ما يندرج تحت عِلْم البديع.

الصيغة البلاغية (انظر: الصورة البلاغية).

اَلصِّيغةُ ذاتُ الْمُناسَبةِ الْواحدة nonce-word

هي الكلمة أو العِبارة التي يستعملها مؤلّفٌ ما في مُناسَبة خاصة ولم يستعملها أحد من قَبْلُ. وقد يؤول أمرها فيما بعد إلى الاندثار، وهذا هو الغالب، أو إلى بقائها مستعملة. وذلك كما في عبارة «برمائي» التي ابتدعها المغفور له سلامة موسى، ثم شاع استعمالها فيما بعد.

صِيغةُ مُنْتَهَى الْجُمُوع form of ultimate plural

هي كل جمع تَكْسِير مفتوح الأول، بعد ألف تَكْسِيْرِه حرفان أو ثلاثة ثانيها ساكِن مثال ذلك: مَعاهِد، وأقاويل. فأول المثالين مَفْتُوح، وبعد ألف التكسير حرفان في الأول. وفي الثاني ثلاثة أحرف ثانيها ياء مد، وأحرف المد في العربية تُعْتَبَرُ سواكِن.

بابُ الضّاد

اَلضَّرْب

هو في العروض العربي آخِر تفعيلة في عَجُز البيت العربي. (انظر: التفعيلة، الشطر).

اَلضَّرُورةُ الشِّعْرِيّة poetic licence

هـي رُخَصٌ مُنِحَتْ للشعراء كي يَخْرُجوا بها عن بعض قواعد اللغة، لا قواعد الوزن والقافيه، عندما تَعْرِضُ لهم كلمة لا يُؤَدِّي معناها في موقعها سواها. ومن هذه الضرورات ما هو مقبول، ومنها ما هو معتدل، ومنها ما هو مُستقبَح. فمن الضرورات المقبولة قصر الممدود كالشَّقا بدلاً من الشقاء في قول المتنبي (٣٥٤ هـ):

أَبا المِسْك أَرْجُو مِنْكَ نَصْراً على العِدَى
وآمُلُ عِزًّا يُخْضِبُ البِيْضَ بالدَّمِ
ويوماً يَغيظُ الحاسِدين وحالةً
أُقِيمَ «الشَّقا» فيها مقامَ التَّنَعُّمِ

ومنها تحريك المضارع المجزوم والأمر المبني على السكون بالكسر. مِثال ذلك قول طَرَفَة بن العبد (جاهلي):

(ويأتِيكَ بالأَخْبار مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ).

وقول الشاعر:

أَبُنَيَّ إنَّ أَباكَ كارِبَ يَوْمَهُ
فإذا دُعِيْتَ إلى المكارم فاعْجَلِ.

ومنها صرف الممنوع من الصرف كقول أبي تَمّام (٢٣١ هـ):

(يَمُدُّون مِنْ أَيْدٍ عَواصٍ «عَواصِمٍ»).

ومنع المصروف كقول المتنبي:

لا يُدْرِكُ المَجْدَ إلاّ سَيِّدٌ فَطِنٌ
لِما يَشُقُّ على السّاداتِ «فَعّالُ».

(انظر: الإجازات الشعرية).

ضَعْفُ التّأْليف solecism

هو مُخالَفة الكلام للقياس النَّحْويّ كرجوع الضمير على مُتَأَخِّر لفظاً ورُتْبة في قول حسّان بن ثابت (٥٤ هـ):

ولو أن مجداً أَخْلَدَ الدَّهْرَ واحداً
من الناس أَبْقَى مَجْدُهُ الدَّهْرَ مُطْعِمَا.

فالضمير في «مجده» راجع إلى «مُطْعِم بن عديّ». وهو متأخر في ترتيب البيت. كما أن رتبته التأخير لأنه مفعول به.

اَلضَّغْط accent

إبراز بعض المقاطع في بيت الشعر بصورة مُنتظِمة، بحيث يُؤَدِّي ذلك إلى إيقاع دالٍّ على حالة نفسية أو وزن مُعيَّن. وهذا النوع مستعمَل في اللغات الجرمانية والفارسية مثلاً. (انظر: النبر).

اَلضَّمائر pronouns

منها ما دل على مُتَكَلِّم كأنا، أو مُخاطَب كأنْتَ،

أو غائب كهُوَ.

اَلضَّمائِرُ الْبارِزة

هي ما لها صورةٌ في الكلام كالتاء في (عَلِمْتُ)، وواو الجماعة في (عَلِمُوا).

اَلضَّمائِرُ الْمُتَّصِلة connected pronouns

هي التي لا يصح النطق بها ابتداء، كما لا يصح وقوعها بعد إلا، وهي أقسام ثلاثة:

١) في محل رفع، وهي تاء الفاعِل (علمتُ). وألف الاِثْنَيْن (عَلِما)، وواوُ الْجماعة (عَلِمُوا)، ونُونُ النِّسْوة (عَلِمْنَ)، وياء المُخاطَبة (إعْلَمِي).

٢) بين النصب والجر، وهي كاف الخِطاب مثل وَقاكَ (في محل نصب) اللهُ شر وَسْواسِكَ (في محل جر بالإضافة). وياء المتكلم وهاء الغيبة. ومثالها أعانَنِي الله لأن إيمانِيَ به قوي. كَفاهُ اللهُ شر أعْدائِهِ. فالياء في (أعانني) في محل نصب مفعول به. وفي (إيماني) في محل جر بالإضافة. والهاء في (كفاه) في محل نصب مفعول به. وفي (أعدائه) في محل جر بالإضافة.

٣) مُشْتَرَك بين الرَّفْع والنَّصْب والجرّ، وهو (نا). ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿رَبَّنا إنَّنا سَمِعْنا مُنادِياً يُنادي لِلإيمان أنْ آمِنُوا بِرَبِّكُمْ فآمَنّا﴾. (فنا) في (ربنا) في محل جر بالإضافة. و(نا) في (إننا) في محل نصب اسم إنّ و(نا) في (سمعنا) في محل رفع فاعِل.

(انظر: الضمائر).

اَلضَّمائِرُ المُسْتَتِرة latent pronouns

هي التي تقدر في الكلام، ولا تكون لها فيه صورة ظاهرة. كالضمير الذي يعود على لفظ الجَلالة ويقدر بهو في قولك اللهُ أعَانَكَ. ففاعل أعان ضمير مستتر تقديره (هو) يعود على لفظ الجلالة.

اَلضَّمائِرُ الْمُنْفَصِلة separate pronouns

هي الضَمائِرُ الْبارِزةُ التي يصح النطق بها ابتداء. كما يصح وقوعها بعد إلاّ، مثال ذلك: هُوَ قوي بسلاحه، وأنْتَ قوي بإيمانك، وما لي نَصِيرٌ إلاّ أنت، وهي قسمان:

١) في محل رفع، وهي أنا، ونَحْنُ، وأنْتَ، وأنْتِ، وأنْتُما، وأنْتُمْ، وأنْتُنَّ، وهُوَ، وهِيَ، وهُما، وهُمْ، وهُنَّ.

٢) في محل نصب، وهي، إيّايَ، وإيّانا، وإيّاكَ، وإيّاكِ، وإيّاكُما، وإيّاكُمْ، وايّاكُنَّ، وإيّاهُ، وإيّاها، وإيّاهُما، وإيّاهُمْ، وإيّاهُنّ.

باب الطاء

الطابَع (انظر: الرَّوْسَم).

الطابَع المَحَلِّيّ (انظر: اللون المحلي).

اَلطّاعةُ والْعِصيان obedience and disobedience

هما - عند أبي العَلاء المَعَرِّيّ (٤٤٩ هجرية) - «أن يُريدَ المتكلم معنى من معاني البديع، فيستعصيَ عليه لتعذر دخوله في الوزن الذي هو آخِذ فيه، فيأتيَ موضعَه بكلام آخَر يتضمنُ معنى كلامه، ويقومُ به وزنُه، ويحصُل به معنى من البديع غيرُ المعنى الذي قصده». وَمَثَّلَ له بقول المُتَنَبّي (٣٥٤ هـ):

يَرُدُّ يداً عن ثوبها وهْو قادِرٌ
ويَعْصي الهوَى في طَيْفها وهو راقِدُ

فالمتنبي - في رأي أبي العلاء - أراد المُطابَقة، وتقتضي المطابقة أن يقول في الشطر الأول (مستيقظ). ولكن الوزن عصاه، فلجأ إلى التَّجْنيس الْعَكْسيّ. وأتى (بقادر) بدلا من (مستيقظ). فاستبدل بالمطابقة التجنيس العكسي ليستقيم الوزن.

(انظر: تجنيس العكس).

اَلطِّباق antithesis; (ṭibāq)

في علم البديع العربي: هو الجَمْع بين الضدَّيْن أو المعنيين المتقابلَيْن في الجملة. والضدّان إما اسمان كقوله تعالى ﴿وتَحْسَبُهم أيْقاظاً وهم رُقُود﴾، وإما فعلان كقوله: ﴿يُحْيي ويُميت﴾، وإما حرفان كقوله عزَّ وجلَّ «لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت». وإما نوعان مُختلِفان كقوله ﴿أوَ مَنْ كانَ مَيْتاً فَأَحْيَيْناهُ﴾. فإن لم يختلف الضِّدّان إيجاباً وسلباً فهو طباق إيجاب كقول أبي تمام (٢٣١ هجرية):

تَرَدَّى ثِيابَ المَوْتِ حُمْراً فما دجا
لها الليلُ إلاَّ وَهْي مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ

وإلا سمي طِباقَ سَلْبٍ كقول أبي تمام أيضاً:

ونُنْكِرُ إن شِئْنا على الناس قَوْلَهُم
ولا يُنكِرون القَوْلَ حِيْنَ نَقُولُ

والطِّباق من أهم أبواب عِلْم البديع أو المُحسِّنات، وقد كان البديع، قبل أن يَصير عِلْماً مستقِلاً من علوم البلاغة، مُختلِطاً بالأدب من ناحية وبعلم البَيان وعلم الكلام من ناحية أخرى: فالاستعارة مثلاً - وهي من موضوعات عِلْم البيان - كانت تُعَدُّ ضمن مذهب البديع. وكذلك المذهب الكلامي برغم أنه يتصل اتصالاً وثيقاً بعلم الكلام. وبَشّار (١٦٧ هـ) هو أصل هذا المذهب في رأي أنصار البديع. ثم جاء أبو تمام فجعل من البديع مذهباً عاماً لم يَخْلُ من التكلّف والغُلُوّ والفساد. وهذا هو ما أخذه عليه بعض معاصريه من الأُدباء.

ثم جاء ابن المعتز (٢٩٦ هـ)، فقَصَر المميزات في مذهب البديع على وسائلَ خَمْسٍ في «كتاب البديع» الذي ألّفه سنة ٢٧٤ هـ. وهذه الوسائل هي:

الاستعارة، والتجنيس، والمطابَقة، وردُّ أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي.

وإذا قابلنا ما جاء في كتاب ابن المعتز بما ورد في كِتاب الخَطابة لأرسطو (جـ ٣ ـ ترجمة حنين بن إسحق سنة ٢٩٦ هـ) وجدنا الاتفاق يكاد يكون تاماً: فعندما تحدث أرسطو عن الطباق مثلاً قال ما ترجمته «هناك مُطابَقةٌ عندما تضع الضِّدَّ في مُقابَلة ضِدِّه، أو عندما تجمع بين الضدين في جملة واحدة... (جـ ٣ ـ الباب الرابع، كما ذكر في هذا الجزء الاستعارةَ والجناس وردَّ الأعجاز على ما تقدَّمها).

وعندما تحدث ابن المعتز عن الطباق قال: «قال أبو سعيد/فالقائل لصديقه (أَتيناك لِتَسْلُكَ بنا التوسُّعَ فأدخلتنا في ضِيق الضمان) قد طابق بين السَّعة والضيق في هذا الخطاب...» فليس من المستبعد أن ما جاء في كتاب الخَطابة لأرسطو كان معروفاً لدى الأدباء من العرب، وأن ابن المعتز قد تأثر في كِتاب البديع بما ورد في كِتاب الخَطابة، برغم أن ترجمته ظهرت بعد تأليف كتاب البديع باثنتين وعشرين سنة، غير أن أدباء العرب قد اختلفوا في ترجمة بعض المُصطلَحات. فسمى قدامة ابن جعفر (٣٣٧ هجرية) الطباق «بالمتكافىء»، كما أسماه غيره المُطابَقة والتَّضادّ.

ثم استقلت علوم البلاغة عن الأدب، كما استقل علم البديع عن عِلْمَي البَيان والكلام. واستقر الرأي أخيراً على الأخذ بمُصطلَحات ابن المعتز في علم البديع. (انظر: المطابقة).

طباقَ الإيجاب — affirmative antithesis

هو ما اتفق فيه الضِّدّان إيجاباً وسَلْباً كقوله ﷺ: «خَيْرُ الْمال عَيْنٌ ساهِرة لعَيْنٍ نائِمة». (انظر: الطباق.)

طِباقُ السَّلْب — negative antithesis

هو أن يكون أحد الضدين مُوجَباً والآخَرُ سالباً. كقول البُحْتُرِيّ (٢٨٤ هـ):

يُقَيِّضُ لِي مِن حيثُ لا أعلم النَّوَى
ويَسْرِي إليّ الشوقُ مِن حيثُ أَعلمُ

ويسمى «السلب والإيجاب».

(انظر: الطباق).

اَلطَّبْع — endowment

عند القاضي الجرجاني (٣٦٦ هـ) في كتابه «الوَساطة بين المتنبي وخصومه» لا بد من اجتماع صحة الطبع والرياضة أو الدُّرْبة، وذلك في قوله «ومِلاكُ ذلك كلِّه صِحَّةُ الطبع، وإدمان الرياضة، فإنهما أمران ما اجتمعا في شخص فَقَصُرا في إيصال صاحبهما عن غايته...»

وعند ابن الأثير (٦٣٧ هـ) في كتابه «المَثَل السائر»، هو الاستعداد الفِطْريّ أو العَبْقَرِيّة أو المَوْهِبة التي يهبها الله من يشاء من عباده و«تأتي من فَيْضٍ إلَهِيّ من غير تعلم سابق، ولهذا اخْتَصَّ بها بعضُ الناثرين والناظمين دون بعض. والذي يُخْتَصُّ بها يكون فَذّاً واحداً يوجد في الزمان الْمُتَطاول».

(انظر: الصنعة).

اَلطَّبْعة — edition

كل أعداد النُّسَخ لمؤلَّف مطبوع بنفس الجمع للحروف في وقت واحد أو في أوقات متفرقة.

اَلطَّبْعة الأَصليّة — editio princeps

يطلق هذا المصطلح على الطبعة الأولى للكتاب. وقد يقصد بالمصطلح اللاتيني الطبعة الأولى لكتاب خطي طبع للمرة الأولى بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

اَلطَّبْعةُ الْمُحَقَّقة — critical edition

طَبْعة لِنصّ أدبي او تاريخي بَعْدَ مُقابَلة نُسَخه المختلفة بعضها ببعض وإضافة التعليقات والحَواشي والنقد وشرح الغامض من ألفاظه وعِباراته، وذلك كطبعة «النجوم الزاهرة» لابن تَغْري بَرْدِي (٨٧٤ هـ) التي قامت بنشرها دار الكتب في القاهرة.

اَلطَّبْعَةُ الْمَزِيدة، اَلطَّبْعَةُ الْمُوَسَّعَة
enlarged edition

طبعة جديدة لمؤلَّف مطبوع بها إضافات لم تكن موجودة في الطبعة الأولى. مثال ذلك: الطَبَعات التالية لطبعة ١٩٦٩ من قاموس «المورد» لمنير البعلبكي، والطبعة الثانية من معجم «الأعلام» لخير الدين الزركلي.

اَلطَّبْعَةُ الْمُعْتَمَدَة standard edition

هي طبعة الأثر الأدبي التي تُعتبر مَرْجِعاً للباحثين من حَيْثِ سلامة نصّه واكتماله والتعليقات التي يحتويها.

اَلطَّبْعَةُ المُهَذَّبة bowdlerized edition

طبعة الكتاب التي حُذِف منها عباراتٌ أو أجزاء غيرُ لائقة خُلُقيّاً. مِثالُ ذلك: الجُزءان الرابع والخامس من «كتاب الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني اللذان أعادت دار الكتب بمصر طبعهما بعد حذف ما لا يليق فيهما.

وأصل التسمية الإنجليزية يرجع الى الدكتور توماس بودلر Thomas Bowdler الذي أعَدّ طبعة مُهَذَّبَة لأعمال شكسبير سمَّاها «شكسبير للأُسَر» Family Shakespeare (١٨١٨ م) حذف منها - على حد قوله - «كل الذي لا يليق أن يقرأه رجل مهذب بصوتٍ عالٍ في حضرة السيدات».

اَلطَّبْعَةُ النِّهائِيَّة definitive edition

الطبعة المعتمدة نهائياً من قِبَل المؤلف أو الطبعة النهائيّة للمؤلَّفات الكاملة الخاصة بكاتب ما، مزودة بالمقدّمات والشُّروح المستنِدة الى مصادر موثوق بها. ويمكن اعتبار النص في هذه الطبعة موثوقاً به في كل ما يدور حوله من بحوث، وما يقتطف من اقتباسات. وذلك كطبعة أعمال أبي العلاء المعري (٤٤٩ هجرية) التي قامت بنشرها لجنة أبي العلاء تحت إشراف المرحوم الدكتور طه حسين.

طَبَقاتُ الشُّعَراء classification of poets

هي تصنيفهم وتوزيعهم على طبقات بعضها فوق بعض، مع مراعاة البيئة الزمانية والمكانية والفنّ الأدبي. مثال ذلك كتاب «طَبَقات فُحُول الشعراء» لابن سَلاّم (٢٣٢ هـ). فقد فَصَّل فيه بين شعراء الجاهلية والإسلام. كما أفْرَدَ لشعراء القُرَى: مكة، والمدينة، والطّائف، واليَمامة، والبَحْرَيْن باباً خاصاً، ولأصحاب المراثي باباً آخَر.

ويظهر أن ابن سلام لم يبتكر هذه الطريقة، وإنما تأثر فيها بأساتذة من اللغويين تقدموه أمثال أبي عُبَيْدة (٢١٠، ٢١١ هـ؟).

طَبَقاتُ الشُّعَراءِ الْمُحَدَثِين

أهمها عند ابن المُعْتَزّ (٢٩٦ هـ) في كتابه «طبقات الشعراء المحدثين» ثلاث: طبقة شعراء البديع. طبقة مُقَلِّدي الأعْراب. طبقة شعراء الحِكْمة.

طَبَقةُ شُعَراءِ الْبَديع

(انظر: الشعر المحدث. وطبقات الشعراء المحدثين)

طَبَقةُ شُعَراءِ الْحِكَمة gnomic poets

وأكثر أشعارهم يدور حول التَّنْفِير من الدنيا ومتاعها الزائل وذكر الموت والفَناء. والحث على مكارم الأخلاق. ومن رُوّادها صالح بن عبدالقُدُّوس (ضربت عنقُه في زمن الرشيد ١٧٠ - ١٩٣ هـ) ومحمود الورّاق (٢٣٠ هـ تقريباً).

(انظر: طبقات الشعراء المحدثين).

طَبَقةُ مُقَلِّدي الأعْراب

هم الشعراء المُحْدَثون الذين حَذَوْا حَذْوَ الأعراب الفُصَحاء في شعرهم، ومنهم ابنُ مَيّادة (شاعر الوليد بن يزيد بن عبدالملك ٨٨ - ١٢٦ هـ، ومن مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية)، وعبدالملك بن عبدالرحيم الحارِثِيّ (شاعر إسلامي نسبت قصيدته التي أولها:

إذا المرءُ لم يَدْنَسْ من اللؤم عِرْضُه
فكل رداءٍ يرتديه جميلُ...

خطأ إلى السموءل).
(انظر: طبقات الشعراء المحدثين).

اَلطَّبِيعة nature

هي من الكلمات التي اخْتُلِف في معناها اختلافاً كبيراً في كل مجال من مجالات المعرفة. وأقصى ما يمكن عمله حصر بعض معانيها على النحو الآتي:

«في تاريخ الفكر»: ـ مجموع الأشياء والكائنات الموجودة. وقد تُرادِف الكون بصفة عامة. أو الخليقة بالنسبة لمن يؤمن بإله خالق.

٢ ـ القوة الكائنة في الكون التي تبث الحياة فيه حسب نظام وقواعدَ خاصة.

٣ ـ ذلك الجزء من الكون أو الخليقة الذي يخضع لقواعد جبرية، لأنّه ليس عاقلاً تمييزاً له عن الإنسان العاقل الذي يتمتع بحرية الإرادة والاختيار. ويمكن فهم «الطبيعة» في «علم الطبيعة» على هذا النحو.

٤ ـ تلك الصفات التي تحدد بمجموعها كينونة الشيء أو الكائن الحي.

٥ ـ في اللاَّهُوت المسيحي الكاثوليكي: تلك الصفات التي تتحدد بها ماهية الإنسان وجوهره إما تبعاً لمشيئة الله قبل أن يرتكب الإنسان خطيئته الأصلية، وإما تبعاً لمشيئة الإنسان واختياره في ارتكاب هذه الخطيئة.

٦ ـ تلك الصفات في الإنسان التي يمكن اعتبارها أصدق مظهر لما في الكون من نظام وقوة يحيا بها. وتكون الطبيعة هنا مرادفة للفطرة التي يولد بها الإنسان، وتتميز إذَنْ عما يكتسبه من خلال بوساطة التربية، والعادات، والدين، والعقل عندما يملي سلوكاً مُغايراً لما تفرضه ضرورات الطبيعة. وهذه هي «الفطرة» التي وردت في الحديث الشريف «كل مولود يولد على الفطرة. فأبواه يُهوِّدانه. أو يُنصِّرانه. أو يُمجِّسانه». وهذه هي أيضاً حالة الفطرة التي عناها الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو حينما قال: «إن عدم المساواة تكاد تكون غير موجودة في حال الطبيعة L'état de nature، فهي تستمد قوتها وقدرتها على الازدياد من تنمية ملكاتنا ومن تقدم العقل الإنساني».

٧ ـ كل ما هو في الفرد من تلقائية وعاطفية وصدق وغريزة.

«في علم الجمال»: ١ ـ كل ما يوجد في الكون خاضعاً لنظامه. ومميَّزاً عما يضيفه إليه الإنسان بالصُّنع أو الفن.

٢ ـ ذلك الجزء من الكون الذي يتميز عن الإنسان نفسه والذي يستطيع إثارة حساسيته وعاطفيته الجمالية.

٣ ـ ذلك النموذَج أو المِثال الذي يتحتم على فنون البشر أنْ تحاكيه مُحاكاةً صادقة. فالطبيعة هنا هي كل شيء أصيل يتمتع بوجود حقيقي متميز عن كل ما يبتدعه الإنسان أو يعدِّل فيه. وتعتبر الطبيعة بهذا المعنى لدى الكتَّاب الإغريق والرومان بمثابة العقل المدرك الذي يقدر الفنان على تصوير الحقيقة كما هي، أو على تصويرها بجوهرها الحقيقي مضافاً إليه ما يقدمه خيال الفنان أو خبرته من محسنات أو زخرفة أو رموز تكشف عن معنى الأصل بطريقة أشد جاذبية من مجرد محاكاة المظهر الخارجي لموضوع المحاكاة.

وفي الشعر عامة، إذا استثنينا المعاني المذكورة سابقاً، يغلب أن يقصد بالطبيعة كل ما عدا الإنسان من الخليقة مما يجعله الشاعر موضوع وصف أو باعثاً على التأمُّل.

وكان المصطلَح الإنجليزي حتى أواخر القرن السادس عشر، وفي مسرحيات شكسبير بصفة خاصة، يعني الطبيعة بوصفها نِظامَ الكَوْن الذي خلقه الله والذي تنسجم معه كل أُمور الحياة الدنيا.

وفي الشعر العربي، كانت الطبيعة الصحراوية الملهم الرئيسي للشاعر في العصرين الجاهلي والإسلامي، وقلده

في ذلك بعض الشعراء في العصور التالية حتى في العصر الحديث من أمثال الشيخ محمد عبدالمطلب. ورغم استيلاء الطبيعة الصحراوية على مَلَكات الشاعر فإنه قد فسح المجالَ لطبيعة البيئات الجديدة، فقد صور الفرزدق مثلاً في بعض رحلاته إلى دمشق نَثيرَ الثلج مشبهاً له بنَديف القطن. ومن أشهر شعراء الطبيعة في العصر الإسلامي ذو الرُّمَّة (٧٧ ـ ١١٧ هـ).

طَبيعةُ العُمْران في الخَليقة

هي مصطلح أطلقه ابنُ خَلْدُون (٨٠٨ هجرية) على فلسفة التاريخ، وقد شرحه في مقدمته مستدلا على كل ما كتب بالأحداث التاريخية الصحيحة.

اَلطِّراز — style

التوسع في معنى الأسلوب بحيث يمتد إلى كيفية الإبداع الفني في الفنون عامة وفي العمارة خاصة، فيقال: الطراز القُوطِيّ مثلاً، كما يستعمل هذا المصطلح أحياناً للتعبير عن كيفية التشكيل في بعض الحرف التي تتميز بنواح فنية واضحة كصنع الاثاث أو حياكة الثياب.

(انظر: الأسلوب).

اَلطَّرْدِيّات — hunting poems

هي أراجيزُ نظمها الشعراءُ العباسيون تصف وَلَعَ الخُلَفاء والوُزَراء وعِلْية القوم بالصَّيْد، وكيف كانوا يخرجون إليه في مواكبَ حافلة، ومعهم البُزاة والصُّقُور والكِلاب، وأكثر من النظم فيها أبو نُواس (١٩٥ هـ ؟). وأجاد في وصف الكلاب، من مثل قوله:

ما البرقُ في ذي عارضٍ لمّاحِ
ولا انقضاضُ الكَوْكَبِ الْمِنْصاحِ
ولا انبتاتُ الدَّلْوِ بِالْمَتّاحِ
أَجَدُّ في السرعة من سِرياحِ
يطير في الجو بلا جَناحِ
يَفْتَرُّ على مثل شَبا الرِّماحِ
فكم وكم ذي جُدَّةٍ لَياحِ
ونازبٍ أعفَرَ ذي طِماحِ
غادره مُدَرَّجَ الصِّفاحِ

العارض: السحاب ـ المنصاح: المضيء ـ انبتات الدلو: انقطاعها وسقوطها ـ المتاح: الذي يستقي بالدِّلاء ـ سرياح: اسم الكلب ـ شبا الرمح: حَدُّه ـ ذو الجدة: حمار الوحش. والجدة الخطة السوداء في ظهره ـ لياح: أبيض ـ النازب: الغزال ـ الأعفر: ما يعلو بياضَه حمرة ـ طماح: جماح ـ الصفاح: الجوانب، أي تركه مدرجاً بدمائه.

الطِّرْس — palimpsest

(انظر: الطِّلْس).

طَرَفا التَّشْبِيه

هما المشبه والمشبه به.

(انظر: التشبيه).

الطرفان الحِسِّيان

هما المشبه والمشبه به المُدْرَكان بإحدى الحواس كالخدّ والورد. (انظر: التشبيه).

اَلطَّرَفان الْعَقْلِيّان

هما المشبه والمشبه به غير المُدْرَكَيْن بإحدى الحواسّ كالعلم والحياة، وكقول امرىء القيس (١٣٠ ـ ٨٠ ق. هـ):

أَيَقْتُلُنِي وَالْمَشْرَفِيُّ مُضاجِعي
ومَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كأنيابِ أَغْوالِ.

(انظر: التشبيه).

الطُّرْفة(انظر: المُلحة).

اَلطَّرْقُ الإيقاعِيّ — beat

حركة الأيدي أو العِصِيِّ مُظْهِرَةً الإيقاع في الموسيقى، وخاصة بقصد إبراز النَّبْر فيها. وقد طُبِّقت على الشعر بقصد إظهار المقاطع المنبورة في البيت.

اَلطَّرِيقَةُ الابْتِداعِيّة innovation

هي في الشعر العربي: الخروج فيه على أساليب العرب الخاصة، وتخليص الشعر من قيود الصناعة. وزعيمها المتنبي (٣٥٤ هـ)، وابن هانِيء الأندلسي (٣٦٣ هـ)، وأبو العلاء المعرِّي (٤٤٩ هـ)، فقد أطلقوا الشعر مما قيده به أبو تمام (٢٣١ هـ) وشيعته من التعمق في المعنى إلى درجة الغُمُوض أحياناً. والإكثار من ألوان البديع. وتقابلها الطريقة الاتِّباعيّة وهي طريقة من حذا حَذْوَ أبي تمام وشيعته.

طَرِيقَةُ ابْنِ الْعَمِيد (٣٦٠ هـ)

هي شعر ينقصه الوزن، ويستعمل السجع القصير، والجِناس. والاستشهاد بالنظم، والتوسع في الخيال والتشبيه.

طَرِيقَةُ ابْنِ الْمُقَفّع (١٤٢ هـ)

هي تَنْوِيع العبارة، وتقطيع الجملة، والمزاوجة بين الكلمات، وتَوَخِّي السهولة والعناية بالمعنى، والزُّهْد في السَّجْع.

اَلطَّرِيقَةُ الاتِّباعِيّة

(انظر: الطريقة الابتداعية).

طَرِيقَةُ أهْلِ الشّام

هي طريقة خاصة في الجَزالة والعُذوبة والفصاحة امتاز بها البُحْتُريّ (٢٨٤ هـ) عن أستاذه أبي تمام (٢٣١ هـ)، واستمد فيها معانيه من وحي الخَيال وجَمال الطَّبيعة لا من قَضايا العِلْم والْمَنْطِق. والى ذلك أشار الْمُتَنَبِّي (٣٥٤ هـ) بقوله: «أنا وأبو تمام حَكِيمان، والشاعرُ الْبُحْتُريّ».

طَرِيقَةُ الْجاحِظ (٢٥٥ هـ).

هي سهولة العبارة وجَزالتها، وتقطيع الجملة الى فِقْرات مُقَفَّاة ومُرْسَلة، والاِسْتِطْراد، والاِعْتِراض بالجمل الدُّعائيّة، ومَزْج الجدّ بالهَزْل.

اَلطَّرِيقَةُ الرَّمْزِية

هي طريقة أهل التصوف المليئة بالإشارات والمقامات الصوفية، ومُنْشِيء هذه الطريقة في الشعر العربي ابن الفارض (٦٣٢ هـ). وقد ربي تربية صوفية، وكان ينظم إشارات الصوفية، ويصف مَقاماتهم، ويكثر من وصف الخمر وذكر الغزل مريدا بذلك الذات الإلّهية على اصطلاحهم. واخْتَلَفَ شراح ديوانه فمنهم من شرحه على ظاهِر اللفظ كَالْبُورِينيّ (١٠٢٤ هـ)، ومنهم من أوّله على طريقة الصوفية كَالنَّابُلْسِيّ (١١٤٣ هـ).

طَرِيقَةُ العَجَم

(انظر: المدرسة الكلامية في البلاغة).

طَرِيقَةُ العَرَب:

(انظر: المدرسة الأدبية في البلاغة).

طَرِيقَةُ الْقاضِي الْفاضِل(٥٩٦ هـ)

هي تَوَخِّي السجْع والبديع، والمُغالاة في استعمال التَّوْرِية والجناس حتى ضَحَّى بالمعنى والخيال في سبيل تَنْمِيق اللفظ.

اَلطُّغْراء cipher

الطُّرَّة تُكتب في أعلى الكُتُب والرسائل فوق البَسْمَلَة. تتضمن نُعوتَ الحاكِم وألقابه. وأصلُها «طورغاي»، وهي كلمة تَتَرِية استعملها الروم والفُرْس. ثم أخذها عنهم العرب.

اَلطُّقُوس الدِّينِيّة liturgy

لهذا المصطلَح في الكنائس الغربية الكاثوليكية والبروتستانتية معنيان: الأول كل ما تفرضه الكنيسة من طقوس العبادة الجماعية والفردية ما عدا الصلواتِ الشخصية التي يقوم بها المتعبِّد من تلقاء نفسه. وثانيهما القُدّاس الذي يعتبر أهم الطقوس الدينية التي يشترك فيها الكاهن والمصلون.

اَلطِّلْس، الطِّرْس palimpsest

الرَّق الذي طُمِسَت فيه الكتابة الأصلية، وإن كانت لا تزال آثارها ظاهرة ظهوراً ضعيفاً، وذلك ليكتب

عليه مرة أخرى. مِثال ذلك نسخة الأناجيل التي عثر عليها بدير سانت كاترين بطور سيناء. فقد مُحِيَت منها نُصوص الأناجيل وكُتِبت فوقها قِصَص وحكايات كانت لها شعبية كبيرة في القرن الثامن للميلاد.

اَلطَّلِيعَة avant-garde

مجموعة من الأدباء يتميزون عن معاصريهم بالتجديد في الموضوعات الأدبية وصِيَغها.

اَلطُّمَأْنِينِيَّة، اَلسَّكِينِيَّة quietism

مذهب تصوُّفيّ يقرِّر أن الفَناء في الله يسبِّب حالة من السَّكينة أو الطُّمأنينة النفسية. وقد شاع هذا المَذْهب في أوربا منذ القرن السابع عشر، وخاصة لدى المفكِّر الدِّيني الإسباني مولينوس Miguel de Molinos (١٦٢٨ - ١٦٩٦)، ثم انتقل إلى فرنسا على يد مدام جيـون Mme Guyon (١٦٤٨ - ١٧١٧) التي استطاعت أن تؤثِّر على المفكِّر الدِّيني الفرنسي فينلون François de Salignac de la Mothe-Fénelon (١٦٥١ - ١٧١٥) وخاصة في كِتابة «حِكَم القِدِّيسين» Maximes des saints (١٦٩٧). الأمر الذي أثار ضده غضب الكنيسة ومُصادَرة كِتابه. وسرعان ما سحبه ونزل على أمرها. وأساس فِكرته أن الكمال الروحي يَكْمُن في الفناء في الله عن طريق حُبٍّ جارف غير مُنقطع. الأمر الذي يمنحه سَكينة روحية مُطْلَقة quies. ويُغْنِيه عن أية طُقوس دِينية أُخرى.

وللمتصوِّفة العرب أدب يدور كله حول تَجاربهم ومُجاهَداتهم والعِشْق الإلّهي والفَناء في الكائن الإلّهي الأعظم.

طَمَسَ (يَطْمِس) obliterate

فعل يستعمل للتعبير عن محو أجزاء خطِّيَّة في مخطوطة أو نقوش محفورة إما بفعل الزمن أو بفعل متعمَّد كما هي الحال في المخطوطات التي أبلاها الزمن أو النقوش التي أمر أحد الفراعنة بطمسها لأنها تمجد فرعونا تقدَّمه.

اَلطَّمْطُمانِيَّة (tumṭumāniyya)

هي في لهجة حِمْيَر: جعل (ام) بدلَ (الـ)، كقول القائل:

لَيْسَ مِنَ امْبِرِّ امْصِيامُ في امْسَفَرِ.

أي:

ليس من البرِّ الصيامُ في السفرِ.

طَنّان orotund

صِفة تُطلق على أُسلوب الكلام والكِتابة الذي يتصف بالفخامة وَعدم تناسبه مع ما يتضمنه من مَعانٍ وأفكار.

طُولُ الصَّوْتِ اللُّغَوِيّ quantity

المراد به مقدار ما يستغرق النُّطق بالصوت من زمن، وأهمية ذلك تنحصر في نُطق الصوت نُطقاً صحيحاً حتى لا يتَّسمَ باللُّكْنة. والأصوات تختلف طُولاً وقِصَراً، فأصوات اللِّين في العربية أطول من الأصوات الساكنة، والفتحة أطول من الضمة والكسرة. وأهم العوامل المؤثِّرة في طُول الصوت النَّبْر، ونغْمة الكلام، والنحو أحياناً، فالصوت المنبور مثلاً أطول منه حين يكون غير منبور.

ويُلاحَظ أن الشعر اليوناني واللاتيني يقومان على قواعد تبادُل المَقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة، فكان المقطع القصير يُعتبر في طوله نصف المَقطع الطويل، ولا يُمكن اعتبار مبدأ الطُّول والقِصَر أساساً للشعرين الإنجليزي والفرنسي، إذ الأول يقوم على نِظام النَّبْر. والثاني (مع استثناء بعض الشعراء المُحْدَثين) يقوم على مبدأ تساوي المَقاطع الصوتية.

الطَّوِيل (ṭawīl)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ابتكرها الخليلُ ابنُ أحمدَ (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟)، وتَفْعِيلاتَه: فَعُولُنْ مَفاعِيلُنْ) أربَع مرات. مرتين في كل شَطْر. ومثاله:

قول المتنبي (٣٥٤ هـ):

وَفَتّـانـةِ الْعَيْنَيْـن قَتّـالـةِ الْهَـوَى
إذا نَفَحَـتْ شَيْخـاً رَوائِحُهـا شَبّـا

ويُلاحَظ هنا حذفُ الخامس الساكن من بعض التفعيلات فتصير (فَعُولُنْ) (فَعُولُ). و(مَفاعِيلُنْ) (مَفاعِلُنْ). ويسمى ذلك « القَبْض ». (انظر: البَحْر. القَبْض).

اَلطِّيَرة (انظر: العِيافة).

اَلطَّيّ (ṭayy)

(انظر: الخَبْل).

باب الظاء

اَلظّاهِرة phenomenon

هي كل واقعة يمكن إدراكها بالحواس والتجربة.

اَلظَّرْف adverb

هو، في النحو العربي، اسم دل على زمان الحدث أو مكانه مُتَضَمِّناً معنى (في) باطِّراد. مثال ذلك: وقفت عندَ الجسرِ ساعةً أنتظرك. فعند، اسم دل على مكان الوقوف، وساعة اسم دل على زمانه، ومما ينوب عن ظرف الزمان والمكان لفظتا كُلّ وبعض (بشرط إضافتها للظرف)، كقولك مكثتُ في البيت كلَّ أو بعضَ اليومِ. وقطعت كلَّ أو بعضَ المسافةِ. وأسماء العدد المُمَيَّزة بظرف الزمان أو المكان كقولك أقمتُ في القاهرة عِشْرين عاماً، ومشيت بين منزلي والجسْر تِسْعِينَ متراً. وأسماء الزمان كلّها صالحة للنصب على الظرفية. أما أسماء المكان فلا يصلح منها لذلك إلا المُبْهَم أي الذي يحتاج لغيره في بيان حقيقته كإضافته إلى ما يُحَدِّدُهُ. ومثال ذلك جلست فوقَ السطحِ. وأمامَ المحاضِرِ. ويُسَمّى الظرفُ مفعولاً فيه.

(للاستزادة من هذا الباب انظر: النحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين، ولغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد، وشرح الأشموني على ألفية ابن مالك).

اَلظَّرْفُ الْمُتَصرِّف plastic adverb

هو الذي يستعمل ظَرْفاً وغير ظرف. كيوم وشهر وساعة وغيرها. فقد يقال حضرت اليومَ من لُبْنان (ظرف). واليومُ جوه بديع (مبتدأ). ومن الظروف ما هو غير متصرف دائماً: كعَوْضُ وقَطُّ، مثال ذلك لا أفعله عوض، وما فعلته قط، وكذلك بَيْنَ، والظروف المركبة بَيْنَ بَيْنَ، وصَباحَ مَساءَ.

(انظر: الظرف).

الظُّرَفاءُ الْجامعِيُّون، اَلْكَيْسَى الْجامعيُّون university wits

مُصطَلَح أُطْلِقَ على رِفْقَة من الشبان الجامعيين الذين تخرجوا في جامعتي أكسفورد وكمبردج وأتوا إلى لندن فيما بين ١٥٨٥ و١٥٩٥. ومن أشهرهم: كرستوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤ - ١٥٩٣) وروبرت جرين Robert Greene (١٥٦٠؟ - ١٥٩٢) وتوماس كيد Thomas Kyd (١٥٥٧؟ - ١٥٩٥؟) وغيرهم ممن كانوا يجتمعون في حانة «حُوريّة البحر» Mermaid Tavern ليتبادلوا النِّكات والنَّوادر. وإليهم ترجع نهضة المسرح الإنجليزي في القرن السادس عشر.

الظَّريف، اَلْكَيِّس wit

هو الشخص الذي يشتهر بسرعة البديهة وبالقدرة على التعبير البليغ المثير للبهجة أو للترفيه عن النفس. ويُلاحَظ أنه عادة يُمارِس هذه المَلَكة شِفاهاً في المُنتدَيات الأنيقة لا كِتابةً في الكتب والمَجلاّت.

اَلظَّنّ opinion

هو معرفة أدنى من اليقين، تَحتمل الشَّكّ ولا تصل إلى مستوى العِلْم، وهو « الدوكسا » doxa عند أفلاطون.

« الظَّنّ: الاعتقادُ الراجح مع احتمال النقيض » (« تعريفات »: الجرجاني) (مج ١٢).

اَلظُّهُورُ الْخارق epiphany

مصطلح أدبي ابتدعه الكاتب الأيرلندي جيمس جويس James Joyce في قصته غير التامة « ستيفن هيرو » Stephen Hero يعنى به ظاهرة روحية مفاجئة في نفس الإنسان نتيجة لإدراكه دلالة غير مألوفة لأمرٍ قد يبدو تافهاً في حد ذاته. فقد يستمع الإنسان إلى أجزاء من حديث أو يرى منظراً عابراً يثير في نفسه فجأة شعوراً بحالة نفسية لم يُجرّبْها من قَبْلُ.

بابُ العَين

اَلْعاطِفة sentiment

هي الحالة الوِجْدانية التي تتميز بالاستقرار والدوام وبعدم العنف والثورة اللذين يميزانها عن الانفعال. ويترتب على وجود هذه الحال المَيْل إلى الشيء أو الانصراف عنه.

اَلْعاطِفِيّةُ الْمُسْرِفة sentimentality

هي حالة من يُبالغ في التعبير عن عواطفه أو يتكلّف هذا التعبير. ويترتب على ذلك في الأدب سوء استغلال عواطف القراء، وخاصة فيما يتعلق بميولهم الاجتماعية ومحبتهم للناس، فإثارة حنانهم ومُشاركتهم الوِجْدانية لِمُجرَّد الإثارة أو لمجرد إشعارهم بلذة عاطفية هو المقصود بهذا المصطلَح.

عالَمُ الأدب world of letters

هو مُصطلَح عام قد يدل على جمهرة الأدباء وذوّاقة الأدب. وقد يدل على مفهوم أوسع هو حالة الاتصال في زمنٍ ما بين الأدباء وذوّاقة الأدب والقراء، والمقصود بالأدب هنا معناه الفني والترفيهي فحَسْب، فلا يدخل فيه الكتابة العلمية أو التاريخ أو الفلسفة، إنما يندرج تحته القصة والشعر والمسرحية والنقد الأدبي. والواقع أن عبارة الأدب قد تستخدم كثيراً بمعانٍ مُبْهَمَة.

اَلْعالَمُ الأَصْغَر microcosm

يُطلَق على الإنسان الذي يُعتبر عالَماً صغيراً في مقابل الكون الذي يُعَدُّ عالَماً أكبر (مج ١٢). كما يُطلق هذا المُصطلَح أيضاً على المجتمع الإنساني بما فيه من طبقات ونظم وقوانينَ وذلك خاصةً لدى أتْباع المذهب الإنساني في أوربا الغربية بين العصورالوسطى وعصر النهضة.

اَلْعالَمُ الأَكْبر macrocosm

الكون في مقابلته لجزء صغير منه يمثله من بعض الوجوه مثل: الكون في مقابل الإنسان. والله في مقابل المونادا عند ليبنتز.

ويقابل العالَم الأصغر microcosm. ويبدو هذا التقابل في المذاهب التي تقول بالتناظر بين أجزاء الإنسان وأجزاء الكون (مج ١٢). وقد رأى أتْباع الأفلاطونية في بادىء عصر النهضة الأوربية، من أمثال فتشينو Marsilo Ficino، وبيكو ديلا ميراندولا Pico della Mirandola الفيلسوفين الإيطاليين، أن الرابطة بين العالَم الأكبر والعالَم الأصغر هي المحبة التي تصل أجزاء الكون بعضَها ببعض. كما يصل الكون وفيه البشر بالإلّه الخالق. ونظرية هذا التقابل من الأهمية بمكان لفهم فكر شكسبير في مسرحياته التاريخية، حيث يرى أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الخليقة والمجتمَع الإنساني المنظَّم تنظيماً سياسياً ونفس الفرد في ذلك المجتمع. الأمر الذي يفرض ضرورة الطاعة لقواعد الكون المشتملة على فكرة التتابع وقداسة

السلطة وسيطرة العقل على الغريزة. عِلْماً بأن هذه العَلاقاتِ كلّها انعكاسات لقانون المحبة الإلّهية.

عالِمُ الْبَلاغة rhétoriqueur

في الأدب الفرنسي في القرن الخامس عشر: هو الكاتب أو الشاعر الذي كان من حاشية دوق برجوني Bourgogne. ويتميز برفضه لمبدأ الإلهام في الشعر، وإيمانه فقط بالتزام الألوان البلاغية المختلفة، وهو متبحِّر فيها. وشعراء هذه المدرسة كانوا يكتبون القصائد على شكل قِصَص رمزية مشحونة بالتشبيهات والمحسِّنات البديعية، الأمر الذي كان يؤدّي في كثير من الأحيان إلى التضحية بالمعنى، كما كانوا يكتبون بأسلوب فرنسي متأثر بالتركيبات اللاتينية، ويتوخَّوْن البحور والقوافي المعقَّدة. ومن أهمِّ شعراء هذه المدرسة جيوم كريتان Guillaume Crétin (١٤٦٥ - ١٥٢٥ م تقريباً).

عائِدُ الصِّلة pronoun of relative cause

(انظر: صِلة الموصول).

اَلْعِبارة phrase

مجموع كلمتين أو أكثر بينها صلة نحوية تُكوِّن دلالةً ناقصة، وتؤلِّف أحد أجزاء الكلام، وذلك كالفاعل أو المبتدأ إلخ. مِثال ذلك: نظام المدرسة في قولنا نظام المدرسة ضروري لحُسْن سَيْر العمل فيها.

اَلْعِبارةُ الإصْطِلاحِيّة idiom

طريقة خاصة في التعبير مُؤدّاها: تأليف كلمات في عبارة تتميز بها لغة دون غيرها من اللغات. مِثال ذلك في اللغة العربية: «بالرِّفاء والبنين» في التهنئة بزواج.

اَلْعِبارةُ التَّذْكارِيّة epigraph

عبارة محفورة على حجر أو مادة شبيهة به للتذكير بوفاة أو بتاريخ مُنْشأة.

اَلْعِبارةُ الْجامِعة zeugma

تركيب بلاغي تؤدي فيه الكلمة الواحدة أكثر من غرض في الجملة، ويتضح ذلك بصفة خاصة إذا كان الغرضان مختلفين تمام الاختلاف، فيثير التركيبُ بذلك انتباه القارىء للمُفارَقة بين الغرضين. وهناك أنواع ثلاثة منه: الأول أن تسبق الكلمة الجامعة الغرضين prozeugma. مثال ذلك: يحب الناس الشعر والفاكهة. والثاني أن تكون الكلمة أو العبارة الجامعة في آخر الجملة hypozeugma. مثال ذلك قوله تعالى في سورة الرحمن: ﴿وَالنَّجْمُ والشَّجَرُ يَسْجُدان﴾.

والثالث mesozeugma أن تسبق الكلمة أو العبارة الغرض الأول ويسبق مُقدَّرُها الغرض الثاني، مثال ذلك قول الشاب الظريف (٦٦١ - ٦٩٥ هـ):

أَبَتْ رِقَّتي إلاّ الّذي يَقْتَضي الهَوَى
وَعَزْمِيَ إلاّ ما اقْتَضى الرأيُ والعقلُ

أي وأبَى عزمي.

(انظر: التنازع).

اَلْعِبارةُ السُّوقِيّة vulgarism

هي لفظ أو عِبارة تنتمي إلى اللغة لِتدُلَّ على أشياء أو عمليات أو وظائف لها وجود فعلي، ولكن يُعاب ذكرها في المُجتمَعات العامة، ومِثال ذلك كل أسماء الوظائف الطبيعية والميول الجنسية المختلفة التي يتصف بها الإنسان. على أن تغير الظروف الاجتماعية له أثر في النظرة إلى هذه الألفاظ والعِبارات.

اَلْعِبارةُ الْمُبْتَذَلة platitude

هي تلك العِبارة التي تعبِّر عن فِكْرةٍ لا تتميز بالأصالة ولا بِكِبَرِ القيمة في ألفاظ هي بدورها تافهة.

وقد تطلق على عبارة cliché التي لاكتْها الألسن حتى فقدت ما كان يكمن فيها من حيوية وأصالة ومعنى طريف كعبارة «أكل عليها الدهر وشرب».

اَلْعِبارةُ الْمُوسِيقِيّة musical phrase

الجملة الموسيقية تتكون من عناصر لحنية، تسمى خلية theme. والخلية هي أصغر شكل لحني يمكن

إدراكه، أي له معنى كامل، أو يكمل بما يأتي بعده. ويطلق بعض النظريين على عناصر الجملة الموسيقية اصطلاح سؤال وجواب، أو مبتدأ وخبر.

ولنهايات الجمل الموسيقية قَفَلات أي cadences منها القفلة التامة والقفلة الدينية. وكلتاهما تعطي شعوراً بالنهاية والاكتفاء والاستقرار داخل المقام tonality . أما القَفْلة غير التامة والقفلة المفاجئة، فتعطيان شعوراً بعدم الانتهاء، مما يتطلب امتداداً للجملة.

(عزيز الشوان).

العَبَث (انظر: المحال).

عَبْدُ الْحَمِيدِ الأَكْبَر

هو لقب لعبدالحميد بن يحي بن سعيد المعروف بعبدالحميد الكاتب (١٣٢ هـ) أطلقه عليه الجاحظ (٢٥٥ هـ) في كتابه «البَيان والتَّبيين» لأنه أبلغ كتاب عصره وأبرعهم. حتى قيل «فُتِحَت الرسائلُ بعبدالحميد، وخُتِمَتْ بابن العَميد» (٣٦٠ هـ).

اَلْعَبْقَرِيّة genius

١ - حَسَبَ الأَصل اللاتيني لهذا المصطلَح: هي تلك الرُّوح أو القوة الإلٰهية التي تحفظ الإنسان من المَهْد إلى اللَّحْد. ثم أصبح معناها في الاستعمال الحديث: إحدى القوتين الروحانيتين اللتين تسيطران على ضمير الإنسان، تدفعه إحداهما نحو الشر، وتوجهه الأُخرى نحو الخير.

٢ - وتطوَّر معنى العبقرية حتى قُصِدَ بها ذلك الشخص الحقيقي أو المعنوي الذي يكُون له تأثير كبير على غيره من الأشخاص.

٣ - وامتد معناها في اتجاهٍ آخَر ليعني الروح العامة لمكان أو زمان أو جماعة من الناس. فيقال: «عبقرية العصر» إيماءً إلى أهمِّ السِّمات الفكرية والثقافية والذوقية في عصر من العصور. وقد يُقال: «عبقرية مصر» إشارةً إلى أهمِّ الاتجاهات الكامنة في روح أغلب المصريِّين القاطنين بوادي النيل، على أن تكون هذه الاتجاهات واحدة في كل العصور.

٤ - المَلَكَة الكامنة في نفس الإنسان والتي تَمنحه القُدرة الفِطْرية على الابتكار. وقد امتدَّ هذا المعنى ليُرادَ به ذلك الاستعداد الخارق في عقل فرد من الأفراد الذي يرفعه فوق غيره من الناس ويمكنه من ابتداع أشياء تبدو فوق طاقة البشر.

٥ - الإنسان الذي يتميز بالصِّفات المذكورة في رقم: ٤.

عَبِيد الشِّعْر slaves of poetry

هم أوْس بن حَجَر (توفي أول ظهور الإسلام في أوائل القرن السابع الميلادي). وزُهَيْر بن أبي سُلْمَى (أحد الثلاثة المُقَدَّمِين على سائر شعراء الجاهلية)، والحُطَيْئة (٥٩ هجرية). وإنما سُمُّوا كذلك لكثرة اهتمامهم بتنميق الشعر وتثقيفه (تنقيحه) حتى إن زهيراً كان ينظم القصيدة ولم يزل بها يراجعها وينقحها ثم يعلنها بعد حول كامل، لذلك سميت قصائده بالحَوْلِيّات.

الْعُجالة pamphlet

مؤلَّف قصير يَغْلِب أن يكون موضوعه الهجاء أو المُجادَلة حول أمر يخص النِّظام العامَّ. وقد يتناول إنساناً أو فكرة بلهجة عنيفة ساخرة. ويطبع عادة بطريقة رخيصة من غير تغليف لتيسير تداوله على أوسع نِطاق. وفي انجلترا صدر تشريع سنة ١٧١٢ لتحديد العجالة بما لا يزيد عن ملزمتين من قَطْع الثمن، أي ٣٢ صفحة. ومن الأمثلة الحديثة للعجالة الجدلية في مصر «الكِتاب الأسود» الذي نشره المرحوم مَكْرَم عبيد باشا ضد المرحوم مصطفى النَّحّاس باشا ووزارته.

والعجالة sketch المعالَجة السريعة المُوجَزة لموضوع معين كالرسم الإجْمالي السريع الذي يرسُمه الفنان قبل قيامه بالتصوير النهائي لموضوعه.

والعجالة أو المنشور tract مقال قصير يَصْدُر في صورة كُتيِّب موضوعه ديني أو سياسي. وقد يقع في ورقة واحِدة. ويُوزَّع بالمَجّان بقصد الدِّعاية لمذهب معيَّن.

عَجْرَد (‘Agrad)

هو لقب لحمّاد الشاعر العباسي (قُتِل سنة ١٦١ هـ)، ولُقِّبَ بعجرد لما يقال من أن أعرابياً مرّ به في يوم شديد البرد وهو عُرْيان يلعب مع الصِّبْيان، فقال له: تَعَجْرَدْتَ يا غلام يعني تَعَرَّيْتَ، فسمي عجردا.

اَلْعَجْرَفية (‘agrafiyya)

هي التَّقَعُّر وطلب الغريب الوَحْشِيّ من الكلام، وكانت قَيْس تلجأ إلى ذلك.

اَلْعَجُز (انظر: الشطر، المصراع).

اَلْعَجْعَجة (‘ag‘aga)

هي، في لهجة قُضاعة: قَلْب الياء جيماً بعد العين وقلب الياء المشددة جيماً، فيقولون في الرّاعِي الراعج، وفي كرسِيّ كرسج.

اَلْعُجْمَة barbarism

استعمال الكلمات أو العبارات استعمالاً لا يَتَّفق مع مَعايير الفصاحة والبلاغة في لغة ما. وذلك كاستعمال اللسان، لا الْعَيْن، بمعنى الجاسوس في قول القائل: «بَثَّ الحاكِمُ أَلسِنَتَه في المدينة»، لأن هذه العبارة بها تعقيد معنوي إذ اللسانُ لا يُستعمل في العربية بمعنى الجاسوس.

اَلْعَدالَةُ الشِّعْرِيّة poetic justice

مُصطلَح ابتدعه الناقد الإنجليزي توماس رايمر Thomas Rymer (١٦٤١ - ١٧١٣) في بحثه المسمى «مآسي العهد السابق مدروسة ومختبرة في ضوء تجارِب القُدامى والذَّوْق العام في كل العصور» The Tragedies of the Last Age Consider'd and Examin'd by the Practice of the Ancients and by the Common Sense of All Ages (١٦٧٨) ليفسر ضرورة ثواب الخَيِّر وعقاب الشرير في الشِّعر والقَصَص والمسرحية. ومعنى ذلك أن الأدب إذا كان له غرض أخلاقي فلا بد أن يتضمن ما يدلُّ صَراحةً على انتصار الفضيلة وهزيمة الرذيلة حتى يتشجع الناس على الاستمرار في طريق الخير ويعتبر الشرير بما سوف يقع عليه من جزاء محتوم. وكانت هذه النظرية الموروثة عن أرسطو شائعة بكل أنحاء أوربا حتى بدأ الكاتب المسرحي الفرنسي كورني Corneille بمهاجمتها سنة ١٦٦٠ م في مقاله عن الشعر المسرحي Discours du Poëme Dramatique لمنافاتها للواقع والممكن. كما نهج منهجه الناقد الإنجليزي جوزيف أديسون Joseph Addison في مقال شهير له هو رقم ٤٠ من نشرة «المُشاهِد» The Spectator سنة ١٧١١. وَبرغم أن مدارس الواقعية المختلفة في الوقت الحاضر، تَسدُّ الطريق أمام أمثال هذه النظرية، إلا أن فكرة العدالة الشِّعرية لعبت دوراً هاماً في تكييف المعايير الأخلاقية في الرقابة على السينما بالولايات المتَّحِدة منذ أوائل هذا القرن.

اَلْعِرافَة (انظر: الكِهانة والعِرافة).

اَلْعَرْض exposition

العرض في المسرحية هو الجزء الأول منها الذي يقدِّم الموضوع والشخصيات، ويحدد الزمان والمكان للحدث. ويظهر عادةً في شكل حوار بين شخصيات ثانوية قبل ظهور أبطال المسرحية. وقد ابتُذِلَت هذه الطريقة في مسرحيات القرن التاسع عشر عندما كان المؤلِّف المسرحي يبدأ مسرحيته دائماً باستحضار خادم وخادمة يتناقشان في شئون مخدومها. ثم جاء إبْسِنْ Henrik Ibsen الكاتب المسرحي النرويجي، فنشر منهج الكشف عن موضوع المسرحية ومُلابَساتها خلال حركة أحداثها نفسها، وبطبيعة الحال امتدَّ العرض من المسرحية إلى الرواية النثرية حيث يلعب دوراً هامّاً في تنوير القارىء بماهية الحبْكة التي يوشك أن يطّلِع عليها.

وقد يقصد بالعرض report تناول الموضوع من نواحيه المختلفة كتابة بحيث يكون أساساً للمناقشة والدراسة.

اَلْعَرْضُ التَّارِيخِيّ، تَمْثِيلُ الأَحْداث التَّارِيخيّة historical reconstruction

وهو تقديم الحوادث التاريخية في سرد أدبي من نوع خاص بقصد مُساعدة القُرّاء أو النظّارة في تصور أحداث الماضي البعيد عنهم. مِثال ذلك: محاولة الدكتور لويس عوض في مسرحية «الراهب» تصوير البيئة المصرية في العهد البطلمي.

اَلْعَرْضُ وَالتَّحْلِيل review

تناول الكتب المنشورة حديثاً بعرض أهم ما جاء فيها، والتعريف بمؤلّفيها، وإبداء الرأي فيما ورد فيها من موضوع أو أُسلوب. وأغلب الدوريات الجادّة تُخَصّص جزءاً من صفحاتها لهذا الغرض.

اَلْعَرْض الْمُوجَز argument

هو مُلخّص لموضوع عملٍ أدبيٍّ يُوضعُ غالباً في أوّله.

العُرْف convention

(انظر: الاصطلاح).

اَلْعُرْف اللّغَوِيّ، اَلاِسْتِعْمال usage

هو طريقة الاستعمال لعناصر لغةٍ ما في الكلام المفيد الذي يعبر عن فكرة إنسانية في بيئة وزمان مُعيَّنَيْن، الأمر الذي يدل على أن العُرف اللغوي يعتمد على مُواضَعَات خاصة في الكلام يعتبرها الناس في زمنٍ ما أو بيئة معيَّنة أساساً للصّحة.

اَلْعَرُوض (ʻarūd)

هو آخر تفعيلة في صدر البيت العربي.

(انظر: التفعيلة).

عَشْرِيُّ الْمَقاطع، ذُو الْمَقاطع الْعَشَرة decasyllable

بيت من الشعر يتكون من عشرة مقاطع، وهو البيت النَّمَطيّ للقصائد الملحمية الفرنسية قبل القرن السادس عشر. وفي الشعر الإنجليزي هو البيت النمطي للشعر المرسَل الذي كتبه شكسبير وسيلتون، ويقال إنه الطول المناسب لبيت الشعر الإنجليزي إذا راعينا موسيقى الكلام الإنجليزي وطول النَّفَس للناطقين بالإنجليزية. وقد بقي هذا النوع سائداً في العصر الأوغسطي وطوال القرن التاسع عشر.

اَلْعَصْب (ʻasb)

معناه في العَرُوض العربي، إسْكانُ الخامس المتحرك، فتتحول مُفاعَلَتُنْ إلى مُفاعَلْتُن، وتُنْقَل إلى مَفاعِيلُنْ. ومثاله قول عَمْرو بن مَعْدِ يكَرِب (٢١ هـ):

إذا لَمْ تَسْتَطِعْ شيئاً فَدَعْهُ
وجاوِزْهُ إلى ما تَسْتَطِيعُ

وتقطيعه

إذا لَمْ تَسْـ / وهكذا
مَفاعِيلُنْ /
مَعْصُوب /.

اَلْعَصَبِيّة tribal solidarity

هي الرِّباط الذي كان يُوَثّق الصلة بين أفراد القبيلة في الجاهلية، فلم تكن تجمعهم تحت لواء واحد فكرةُ الأمة العربية أو الجنْس العَرَبيّ.

اَلْعَصْر period

في الأدب: حِقْبة زمنية من تاريخ تطوّر الأدب ما تتميز بسِمات خاصة وبتغليب مذهب من مذاهب الأدب على غيره من المذاهب. ويُلاحَظ أنه قد ينسب العصر إلى حوادث سياسية معينة كما هي الحال في الأدب الإنجليزي مثلاً. فيقال العصر الإليصاباتي، أو عصر إعادة المَلَكية مثلا. وهناك تقسيم آخَر يشير إلى روح العصر في الأدب، كما هي الحال في نسبة العصور إلى المدارس الأدبية السائدة فيها كالعصر الكلاسيكي أو الرومنتيكي. كما ينسب العصر أحياناً إلى أنماط أو أساليبَ مأخوذة من تاريخ الفنون، كالعصر القوطي أو عصر النهضة أو عصر الباروك أو ما إلى ذلك. والواقع أنها كلها أوصاف ناقصة لعصور تتصارع فيها تيارات

مختلفة في الأدب والفن والثقافة عامة.

عَصْرُ الإسْلامِ الذَّهَبي golden age of Islam

هو العصر العَبّاسِيّ (١٣٢ - ٦٥٦ هـ)، وذلك لأن المسلمين بلغوا فيه - وخصوصاً في المائة سنةِ الأولى منه - من العُمْران والسلطان ما لم يبلغوه في أي عصر آخر من عصور الأدب العربي. ففيه أثمرت الفنونُ الإسلامية، وزَهَت الآداب العربيـة، ونُقِلَت العلوم الأجنبية إلى العربية، ونَضِجَت العقليةُ العربية.

اَلْعَصْرُ الإسْلامِيّ Islamic period

ويمتد، في تاريخ الأدب العربي، من ظهور الإسلام (في أوائل القرن السابع للميلاد) إلى قيام الدولة العباسية (١٣٢ هجرية).

ومن المؤرخين من يقسم هذا العصر قسمين: عصر صدر الإسلام، ويمتد من ظهور الإسلام إلى نهاية عصر الخُلَفاء الراشدين (٤٠ هجرية)، والعصر الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ)، ومن أشهر شعرائه: حسّان بن ثابت، وكَعْب بن زُهَيْر، والحُطَيْئة، والأَخْطَل، وجَرير، والْفَرَزْدَق، وكُثَيِّر، وعُمَر بن أبي رَبيعة. وأشهر خطبائه النبي ﷺ، وعلي بن أبي طالب، والأَحْنَف بن قَيْس، وأشهر كتابه عبدالحميد الكاتِب.

عَصْرُ إعادةِ الْمَلَكيّة Restoration

١ - في انجلترا: يُطلق على العصر الذي يبدأ سنة ١٦٦٠ عندما أُعيد الملك تشارلز الثاني إلى عرش إنجلترا بعد حكم الجمهورية برئاسة كرومويل Oliver Cromwell، وينتهي سنة ١٦٨٨. وهي السنة التي تمت فيها الثورة السلمية في سبيل تحديد سلطة المَلَكِية مع نهاية دولة أُسرة ستيوارت، واعتلاء ويليام وماري العرش. وكان هذا العصر يتميز بالثورة على التقشُّف المتزمِّت والأخلاق الصارمة التي كانت تميز عصر الجمهورية، التي وصل الأمر بها إلى إغلاق المسارح ودُور الترفيه. وتمخَّضت الثورة على ذلك عن انتشار الموضوعات الخارجة عن حد اللَّياقة في الشعر والمسرح الذي أُعِيدَ افتتاحه، كما يعتبر عصر إعادة المَلَكية بمثابة نهضة مسرحية وذلك خاصة في حَيِّز المَلْهاة. وكانت المسرحيات، مع ميلها الشديد نحو ما سمي بملهاة السلوك، تعتمد قبل كل شيء على المِزاح الذكي المؤَلَّف بلُغَة رفيعة رقيقة، الأمر الذي ساعد كثيراً على تهذيب اللغة الإنجليزية في ذلك العصر. ويُلاحَظ أن عصر إعادة المَلَكية قد شهد إلى جانب النهضة المسرحية المذكورة بدء الاهتمام بالنقد الأدبي كما نفهمه اليوم وذلك خاصة على يد الشاعر والمؤلِّف المسرحي جون درايدن John Dryden (١٦٣١ - ١٧٠٠)، كما شهد نشر أعظم مَلْحمة باللغة الإنجليزية (وموضوعها ديني بعيد كلَّ البعد عن روح العصر)، وهي «الفردوس المفقود» Paradise Lost (١٦٦٧) لجون ملتون John Milton (١٦٠٨ - ١٦٧٤)، وشهد كذلك نشر أهم أثر إنجليزي في ميدان القَصَص الديني الرمزي وهو «تقدُّم الحاجّ من هذه الدنيا إلى الآخِرة» The Pilgrim's Progress from this World to that which is to come (١٦٧٨) لجون بانيان John Bunyan (١٦٢٨ - ١٦٨٨). ويتبين من كل هذا أن الجو العام للعصر لم يكن كله بحال من الأحوال متّجهاً نحو المُجُون فَحَسْب.

٢ - في فرنسا: هو ذلك العصر في تاريخ فرنسا الذي تلا إعادة أُسرة البوربون Bourbon إلى العرش بعد سقوط نابليون وانهيار امبراطوريته، ويجب التمييز بين عصرين لإعادة المَلَكية في فرنسا: الأول بدأ باعتزال نابليون العرش في أبريل من سنة ١٨١٤. وانتهى في مارس من سنة ١٨١٥ حينما عاد نابليون إلى فرنسا بعد نفيه في جزيرة إلبا، ثم بدأ العصر الثاني في يوليو ١٨١٥ بعد هزيمة جيوش نابليون في موقعة ووترلو واعتزاله العرش للمرة الثانية والأخيرة. ويمكن اعتبار انتهاء عصر إعادة المَلَكية في فرنسا بثورة يوليو من سنة ١٨٣٠ التي أدّت إلى سقوط أُسرة البوربون

واعتلاء أسرة أورليان العرش في شخص لويس فيليب دوق أورليان.

اَلْعَصْرُ التَّالِي لِسُقُوطِ بَغْداد

ويمتد، في تاريخ الأدب العربي، من سقوط بغداد في يد التتار سنة ٦٥٦ هـ، إلى نزول الحملة الفرنسية بمصر سنة ١٢١٣ هـ (١٧٨٩ م). وقد كان الأدب العربي في هذا العصر في حالة رُكود وتدهوُر.

عَصْرُ التَّنْوِير Age of Enlightenment

عبارة تطلق على عصر الحركة الفلسفية والأدبية في غرب أوربا بين ١٦٩٠ و١٧٧٠ ميلادياً تقريباً. وكانت التسمية تنصب في الأصل على الحركة الفلسفية في ألمانيا التي قادها لسنج Lessing ومندلسون Mendelssohn في سبيل التربية والثقافة والتحرر من جمود التقاليد الذهنية والانصراف عن العلوم ومنطقها. وتطلق في إنجلترا على النهضة الفلسفية والعلمية التي قادها لوك Locke ونيوتن Newton كما تطلق في فرنسا على مدرسة ڤولتير Voltaire وديدرو Diderot.

وتتميز كل هذه الحركات الفلسفية بالتشكيك في القيم التقليدية ومعتقداتها، وبالميل نحو الفردية المُطلَقة، وبإبراز فكرة التقدم البشري العام، وبالمناهج التجريبية للعلوم. وبتحكيم العقل في كل شيء.

اَلْعَصْرُ الْجَاهِلِيّ pre-Islamic period

هو، في تاريخ الأدب العربي، العصر الذي سبق ظهور الإسلام في أوائل القرن السابع للميلاد، وأشهر شعرائه امرؤ القَيْس، والنّابغة الذُّبْيانِيّ، وزُهَيْر بن أبي سُلْمَى، والأعْشَى. وأشهر خطبائه أكثم بن صَيْفِي، وقُسّ بن ساعِدة، وربيعة بن حُذار، وهَرِم بن قُطْبَة، وعامر بن الظَّرِب العدْواني، ولَبِيد بن ربيعة.

اَلْعَصْرُ الْحَدِيث modern period

ويمتد، في تاريخ الأدب العربي، من نزول الحملة الفرنسية بمصر سنة ١٧٨٩ م إلى أيامنا الحاضرة. ومن أشهر شعرائه: البارودي، وشوقي، وحافظ إبراهيم، وإيليا أبو ماضي، وعلي الجارم، وخليل مردم، ونزار قباني، والشابي، وأبو شادي، وناجي، والزهاوي، ومن أشهر كتابه المازني، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، والعقاد، ونجيب محفوظ، وجبران خليل جبران، وكُرْد عَلِي، وعبدالقادر المغربي، وغيرهم.

عَصْرُ خَيْبَةِ الظَّنّ fin de siècle

يُطلق على عصر الحركات الأدبية في العَقْد الأخير من القرن التاسع عشر التي كانت تتصف بروح التكلف المقصود والاستهتار والاستهانة بكل ما هو مألوف. ويمكن وصف أوسكار وايلد Oscar Wilde في إنجلترا، وجوريس كارل هويسمانس Joris Karl Huysmans في فرنسا بأنهما يمثّلان هذه الحركة خير تمثيل. ورغم الغنى والترفع في أسلوب هذا العصر كان يكمن في كتابة أدبائه روح من التشاؤم والشعور بأنهم يعيشون السنين الأخيرة للحضارة الأوربية.

اَلْعَصْرُ الذَّهَبِيّ golden age

١ - هو العصر الذي يطلق على فجر حياة الإنسان في العالم عند شعراء الإغريق والرومان القدامى. وهو دائماً في نظرهم عصر سعادة مطلقة وحياة انسجام وائتلاف لا يشوبها فقر ولا صراع ولا تعقيدات الحياة الحضارية. وكان يُتَمَثَّلُ به دائماً في الشعر الرعائي في جميع عصوره منذ عهد الإغريق حتى عصر النهضة بأوربا. ويمكن القول أيضاً بأن جنة عدن بسِفْر التكوين من التوراة وصف لحياة تتميز بصفات العصر الذهبي بهذا المعنى.

٢ - وفي تاريخ الآداب: هو العصر الذي أجمع المؤرخون على أن الأدب وصل فيه إلى قمته، وأن التطور الثقافي لأمّة من الأمم قد ازدهر فيه ازدهاراً بيّناً: فيعتبر عهد پركليس Pericles عند الإغريق (القرن الخامس ق. م)، وعهد الامبراطور أوغسطس (٤٣ ق. م - ١٤ م) عند الرومان، والعصر العباسي

الأول (١٣٢ - ٢٣٣ هـ) عند العرب - تعتبر كلها عصوراً ذهبية.

اَلْعَصْرُ الْعَبّاسِيّ ‘Abbasid period

ويمتد، في تاريخ الأدب العربي، من قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ إلى سقوط بغداد في يد التتار سنة ٦٥٦ هـ، وبعض المؤرخين يقسمه قسمين: العصر العباسي الأول، ويمتد نحو مائة عام، والعصر العباسي الثاني ويمتد نحو أربعمائة عام.

ومن أشهر شعراء العصر الأول بَشّار، وأبو نُواس، وأبو العَتاهِية، ومُسْلِم بن الوَليد، وأبو تَمّام، ومن أعلام كُتّابه: ابن المُقَفَّع، وسَهْل بن هارُون، وأحمد بن يوسف، وعمرو بن مَسْعَدة، وابن الزَّيّات.

ومن أشهر شعراء العصر الثاني: ابن الرُّومِيّ، والبُحْتُرِيّ، والمُتَنَبِّي، والشَّريف الرَّضِيّ، ومِهْيار الدَّيْلَمِيّ، وأبو العَلاء المَعَرِّيّ. ومن أشهر كتابه: البَديع الهَمَذانِيّ، والحَريرِيّ، وابن العَميد، والصّاحِب ابن عَباد.

اَلْعَصْرُ الفِضِّيّ silver age

تسمية تُطْلَق على فترة من التاريخ تتميز بحضارة فيها مُنْجَزات عظيمة. إلا أن هذه المنجزات مُحاكاة لمنجزات سبقتها في عصر يعتبر العصر الذهبي لها - فشعراء عصر الإمبراطور أوغسطس في الحضارة الرومانية يعتبرون أحياناً شعراء عصر فضّي بالنسبة للعصر الذهبي الذي يميز الحضارة اليونانية القديمة. ومثال ذلك من الأدب العربي أُدباء العصر العباسي الثاني بالنسبة لأدباء العصر العباسي الأول.

عصر النهضة Renaissance

من العسير أن نحدّد عصر النهضة بأوربا تحديداً زمنياً أو أن نَخُصَّهُ بمَظْهر معيَّن من مظاهر التطور، وكل ما نستطيع أن نقوله بهذا الصَّدَد: إنه يَقَع بين العصور الوسطى والعصر الحديث من ناحية، وإنه يمتاز بتغييرات خُلُقية وعقلية خاصة، وإن له عواملَ رئيسية ميزته وأبعدته إلى حد كبير عن إحياء التراث القديم. ومن هذه العوامل ضَعْفُ سُلطة الكنيسة والإمبراطورية، ونمو القوميّات، وتدهور النظام الإقطاعي بأوربا، وصُنْع الورق، واختراع البوصلة إلى غير ذلك. وبرغم أن هذا العصر من العسير تحديده زمنياً إلا أن سنة ١٤٥٣ م (عندما سقطت القسطنطينية في أيدي الأتراك) تعتبر بدءاً له. كما تعتبر الفترة بين سنتي ١٤٩٢ و١٥٠٠ م ذات أهمية عظيمة، ففيها بلغت سلطة البابا ذِرْوتها، فكان لا مَفَرّ من الإصلاح. وفيها كُشِفت أمريكا، واخترعت الطباعة، وفي سنة ١٥٢٧ نهبت ذخائر روما، وفي سنة ١٥٣٠ أخضع شارل الخامس إيطاليا لإسبانيا، وبذلك انتهى عصر النهضة في إيطاليا تلك البلاد التي نشأ وترعرع فيها.

وبرغم التهذيب الفني والأدبي الذي ساد في إيطاليا لذلك العصر فإن الأخلاق قد ساءت فيها باسم الثقافة اللامعة، فقد صَحِبَ هذا التهذيبَ الاغتيالُ والخيانةُ والافتقارُ إلى السيطرة على الأخلاق والرغبات الوحشية التي لم يكن لها وازع من دين أو خُلُق.

وهناك رأي يرمي إلى عدم التمسُّك بهذه الحدود الزمنية واعتبار النهضة أي مرحلة حَضَرِيّة في تاريخ أوربا أو أي تيار فكري فيه يُغَلِّبُ المُثُل العليا الكلاسيكية ومناهج البحث المبنية على فكر أرسطو، والاهتمام أولاً وآخِراً بالإنسان كمَرْكز للكون، فتظهر هذه الميول الحضرية في العصور الوسطى أحياناً، وفي أزمنة متفرقة منذ القرن الرابع عشر حتى أواخر القرن السادس عشر بإيطاليا، وأواخر الخامس عشر بفرنسا وألمانيا، وأواخر السادس عشر بإنجلترا.

الْعُصُورِ الْوُسْطَى Middle Ages

يرتبط بهذه العصور كل ما يتعلق بتاريخ أُوربا من أوائل القرن السادس الميلادي إلى أواخر القرن الخامس عشر للميلاد.

وقد امتد مضمون هذه التسمية ليشمل ما دار في هذه الحقبة من الزمن حتى فيما عدا التاريخَ الأوربي. فالإسلام في العصور الوسطى لدى المستشرقين هو تاريخ الحضارة الإسلامية في حدود الزمن الذي يعتبر عصوراً وسطى في أوربا.

اَلْعَطْف syndesis; coupling

هو، في اصطلاح النُّحاة من العرب، نوعان:

(١) عطف بَيان.

(٢) عطف نَسَق.

فالأول هو: التابع الجامد المُشبه للصفة في توضيح متبوعه إن كان معرفة وتخصيصه إن كان نكرة، فالتوضيح مثل قول الشاعر:

أقسم بالله أبُو حَفْصٍ عُمَرْ.

فعمر عطف بيان وَضَّحَ من هو أبو حفص، ويجوز أن يُعْرَب بَدَلا. وتخصيص النكرة مثل قوله تعالى: ﴿ويُسْقَى من ماءٍ صَدِيد﴾، فصديد عطف بيان لماء.

وعطف البيان يتبع مَتْبُوعه في الرفع والنصب والجر، والإفراد والتثنية والجمع، والتذكير والتأنيث، والتعريف والتنكير.

وأما عطف النسق، فهو التابع الذي يتوسط بينه وبين متبوعه أحد أحرف العطف التسعة وهي:

الواو، والفاء، وثم، وحتى، وأو، وأم، وبل، ولكن، ولا، وأهمها الأربعة الآتية:

فالواو، لمُطْلَق الجَمْع، فلا تفيد ترتيباً ولا مُصاحَبة في الحكم كقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحاً وإبْراهيمَ﴾ فنوح أسبق من إبراهيم. وقوله تعالى: ﴿فأنْجَيْنَاهُ وأصحابَ السَّفِينة﴾، فإنجاؤه صاحَبَ إنجاءَ أصحاب السَّفينة. وقوله تعالى: ﴿كذلك يُوحَى إليك وإلى الذين من قبلك﴾، فالمعطوف عليه متأخر في المعنى عن المعطوف.

والفاء، للترتيب والتَّعْقِيب كقوله تعالى: ﴿أماته فأقبره﴾ فإن الإقبار بعد الإماتة بفترة قصيرة.

وثم، للترتيب والتَّراخِي كقوله تعالى: ﴿أماتَهُ فَأَقْبَرَه، ثم إذا شاء أنْشَرَه﴾، فإن الإنشار بعد الإقبار بزمن طويل.

وحتى للغاية، كقول الشاعر:

ألقى الصحيفةَ كي يخففَ رحلَه
والزادَ حتى نعلَه ألقاها.

(لزيادة التفصيل انظر: ابن هشام في شرح القطر، وشرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ولغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد، والنحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين).

اَلْعظةُ الدِّينيّة، اَلْخُطْبَةُ الدِّينيّة homily

تلك الخُطبة التي تُلْقَى في أماكن العِبادة أمام المصلِّين شارحةً أُصول الدِّين، وخاصة ما جاء في الكتب المقدسة عند الديانات المختلفة.

ويُفَرِّقُ الإنجليز والفرنسيون بين العِظَة بهذا المعنى وبين نوع آخر من العظة sermon بأن هدف الثاني حَثُّ الناس على فعل الخير وتجنب الشر مستدلاً بالنصوص الدينية. والمَثَلُ الأعلى للعِظَة الدينية بالمعنى الأول هو «الخُطَب الدينية» للقديس يوحَنّا فَم الذَّهَب باليونانية (القرن الرابع الميلادي) وهي التي يُرجَع إليها دائماً في الخَطابة الدينية المسيحية الشرقية والغربية.

اَلْعَقْد ('aqd)

هو أن يُنْظَمَ النثر من غير أن يُقْصَدَ بذلك الاقتباس، كقول أبي العَتاهِية (٢١١ هـ):

ما بالُ مَنْ أولُه نُطْفةٌ
وجيفةٌ آخِرُه يَفْخَرُ

فقد نظم قول علي بن أبي طالب (٤٠ هـ) رضي الله عنه: وما لابن آدمَ والفخرَ، وإنما أوله نُطْفةٌ وآخِرُه جيفة.

اَلْعُقْدة intrigue

حَبْكة مُعقَّدة لمسرحية يغلِب عليها طابَع المَلْهاة،

ويعتمد تشويق الجمهور لها على هذا التعقيد نَفْسه.

اَلْعَقْص (ʻaqs)

هو، في العروض العربي، خَرْمُ (مَفاعِيلُ)، فتصير (فاعِيلُ)، وتنقل إلى (مَفْعُولُ)، ومثاله قول الشاعر:

لـولا ملـكٌ رَءُوفٌ رحيـمٌ
تـداركنـي بـرحمتـه هلكْـتُ

وتقطيعه:

لَوْلامَ / وهكذا
مَفْعُولُ /
مَعْقُوص / .

(انظر: الخرم).

عُقَّالُ الْكاتِب scrivener's palsy

انقباض شديد التوتُّر مُؤلم في عضلات اليد بسبب إدمان الكتابة، ويُذْكر هذا المُصطلَح تهكُّماً بالنسبة لمن يُفْرِط في الكتابة إشارةً إلى أن كِتابته سطحية لا قيمة لها.

اَلْعَقْل intellect

عند المَدْرَسِيِّين خاصةً. ما يُعِينُ على التجريد واستخلاص المعاني الكلية، وهو وسيلة المعرفة. فيدرك الجزئي كما يدرك المعانيَ العامة. ومنه العقل الفعّال والعقل المُنْفعِل. ولم يبق لهذا المصطلَح إلا قيمة تاريخية (مج ١١).

أما «العقل» في العَرُوض العربي فيقصد به تَسْكِينُ الخامِس المتحرك في (مُفاعَلَتُنْ) مثلا (العَصْب)، فتصير مُفَاعَلْتُنْ إلى (مَفاعِيلُنْ) ثم حذفُ يائها (القَبْض)، فتُصْبح (مَفاعِلُنْ). فيمتنع في هذه الحالة حذف النون منها، ويقال إن (مَفاعِلُنْ) معقولة، والعَقْلُ في اللغة المَنْع، أي أن حذف الياء مَنَعَ حذف النون.

ومثاله قول الشاعر:

مَنـازلٌ لِفَـرْتَنـا قِفـارٌ
كـأنما رُسُـومُهـا سُطُـورُ

والبيت من الوافر (مُفاعَلَتُنْ) ستَّ مرات.

وتقطيعه

مَنازِلُنْ / لِفَرْتَنَا / وهكذا
مَفاعِلُنْ / مفاعلن /
مَعْقُول / معقول / .

(انظر: المُعاقَبة، والعَصْب، والقَبْض).

اَلْعَقِيدة dogma

أ ـ ما لا يقبل الشك في نظر مُعتقِده.

ب ـ ما يقصد به الاعتقاد دون العمل (تعريفات الجرجاني).

(مج ٨).

جـ ـ والعقيدة الأدبية كثيراً ما أثارت مُجادَلات في موضوعات تتعلق بماهية الأدب. مِثال ذلك المُجادَلات التي أثارتها الواقعية أو الرمزية أو ما إلى ذلك من نظريات أو اتجاهات في الأدب تستند إلى عقيدة شاملة.

عُكاظ (ʻOkaz)

كانت سُوقاً للعرب بين نخلة والطائف تُعقد مِنْ هِلال ذي القَعدة إلى العشرين منه، ويجتمع فيها الشعراء الجاهليون للمُفاضَلة بين قصائدهم. وكانوا يحتكمون في ذلك إلى النَّابغة الذُّبْيانِيّ (٥٣٥ - ٦٠٤م؟)، فينصبون لَه قُبّة من أدَم، ثم يأتيه الشعراء فينشدون أمامه قصائدهم، فمن أجازه ارتفع شأنه، ومن لم يُجزه خَمَل ذِكْرُه.

اَلْعَكْس antimetabole; antistrophe

في البلاغة العربية إعادة الكلام بترتيب عكسي، مثال ذلك: «عادات السادات سادات العادات»، وقولُه تعالى: ﴿يُخْرِجُ الحَيَّ مِنَ المَيِّتِ، ويُخْرِجَ الميتَ مِنَ الحَيِّ﴾.

عَكْسُ الآية antiparastasis; antistrophe

انعكاس الآية بسبب تفنيد حُجَّة المُجادِل بنفس ما احتجَّ به، مثال ذلك قولُ أحمد بن حنْبَل في الرد على الجَهْمِيّة من الزَّنادِقة الذين كانوا يعتقدون أن الله شيء لا كالأشياء: «إن العقل نفسَه يقرِّر أن شيئاً لا

كالأشياء هو لا شيء، فهم نُفاةٌ لا يُثبتون شيئاً». ومثاله أيضاً قولُه تعالى: ﴿لو كان فيهما آلِهةٌ الا اللهُ لَفَسَدَتا﴾ في الرد على من يعتقدون في أكثرَ من إلـه أو على من يعتقدون في غير الله من الآلهة.

اَلْعَكَوَّك (‘Akawwak)

هو لقب علي بن جَبَلة الشاعر العباسي (٢١٤ هـ) ومعناه القصيرُ السَّمين.

اَلْعَلاقاتُ الأَدَبيّة literary relations

يُستعمل هـذا المصطلَـح في حَيِّـز الأدب المُقـارَن ليشمل حركـة الترجمة والتـاثير والتـأثُّـر بين أدبين أو مؤلفين في دولتين مختلفتين، مِثال ذلك العَلاقات الأدبية بين إنجلترا وفرنسا في الرُّبع الأخير من القرن السابع عشر.

اَلْعلاقة relation

في علم البَيان العربي: هي الصلة والرابطة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. وقد تكون المُشابَهة (كما هـي الحال في الاسْتِعارة)، مثـل قـول المتنبي (٣٥٤ هـ):

فـإن أمْـرَضْ فما مَـرِضَ اصْطِبـاري
وإن أُحْمَـمْ فما حُـمَّ اعتِـزامِـي

وقد تكون العلاقة غير المشابهة (كما هي الحال في المجاز المُرسَل)، مثل قوله تعالى: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَـةَ﴾ أي أهل القرية، فالعلاقة بين القرية وأهلها المَحلِّيّة لا المشابهة.

اَلْعَلاماتُ الأَصْليّة

هي، في النَّحْو العربي، الضمة والفتحة والكسرة والسكون.

اَلْعَلاماتُ الْفَرْعيّة

هي، في النحو العربي، الألف في المُثنّى، في حالة الرفع، والياء الْمَفْتُوح ما قبلها في حالتي النصب والجر. والواو في جمع المُذَكَّر السّالِم في حالة الرفع. والياء المَكْسُور ما قبلها في حالتي النصب والجر. وفي جمع المؤَنَّث السّالِم. الكسرة في حالة النصب. وفي حالة الأَسْماء الخَمْسة الواو في حالة الرفع. والألف في حالة النصب، والياء في حالة الجر.

وفي المَمْنُوع من الصَّرْف (التنوين) الفتحة في حالة الجر. وفي الأَفْعال الخَمْسة ثبوت النون في حالة الرفع وحَذْفُها في حالتي النصب والجَزْم. وفي المُضارع المُعْتَلّ الآخِر حذفُ حرف العِلّة في حالة الجزم.

العَلامة sign

(انظر: الإشارة).

اَلْعِلَل (‘ilal)

هي، في العَرُوض العربي، تَغَيُّرات تلحق الأَسْبـاب والأَوْتاد جميعاً في العَرُوض والضَّـرْب فقـط. وتكون لازمة بحيث إذا وُجِـدَتْ في العـروض أو الضرب أو في كليهما من أي بيت لَزِمَ وجودها - إلا نـادراً - في جميع الأبيات. وتكون العلل بالزيادة أو النقص، مثال ذلك (فاعِلانْ)، وأصلها (فاعِلُنْ)، وزيادة حرف ساكـن على ما آخِره (وَتِد مَجْمُوع) يسمى (تَذْييلاً). ومثالها أيضاً (مَفْعُولا). وأصلهـا (مَفْعُـولاتُ). وحـذف السابع المتحرك يسمى (كَشْفاً).

(راجع: العروض، والضرب، والأسباب، والاوْتاد، والوتد المجموع).

اَلْعِلَلُ بالزِّيادة

هي التَّرْفيل، والتَّذْييل، والتَّسْبيغ، والْخَزْم «وإن كانت غيرَ لازمة»، (فارجع إليها في مواضعها).

العِلَلَ بالنَّقْص

هـي الْحَذْف، والْقَطْـف، والقَطْـع، والبَتْـر، والقَصْر، والْحَذَذ، والصَّلْم، وَالْوَقْـف، والْكَسْـف.

(انظرها في أماكنها).

عِلَلٌ تَجْري مَجْرى الزِّحاف

أي في عدم لُزُومِها، ومنها التَّشْعيث في بَحْـرَي الْخَفيف والمتَدارَك، والْحَذْف في بحر المُتَقارِب.

(انظر: التَّشْعِيث، والْحَذْف، والخَفيف، والمتدارَك، والمتقارب، والزحاف).

الْعَلَم proper name

هو ما دل على مُسَمّاه بدون واسطة أي بمجرد وضعه كمحمد وسعاد. فيخرج بذلك المعارف الأخرى، فاسم الإشارة مَثَلاً يدل على مُسماه بوَساطة المُشار إليه، والاسم الموصول يعين مسماه بالصِّلة. والعلم نوعان: مُفْرَد. ومُرَكَّب، والمفرد بدوره قسمان: مُرْتَجَل، وهو ما وضع من الأصل علماً كإبراهيم، (وهو غير مُشْتَقّ)، ومَنْقُول، وهو ما استعمل قبل العَلَمِيّة في غيرها كمحمد ومنصور. فإنهما استعملا قبل العلمية اسم مفعول. والعلم المركب ثلاثة أنواع:

(١) مركب إسْنادِيّ، وهو المنقول من جملة مكونة من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى. ويُعْرَبُ بحركات مُقَدَّرة على آخره للحكاية، ومثاله قول رُؤْبة (٦٥ - ١٤٥ هـ):

نُبِّئْتُ أخوالي بني يزيدُ
ظلماً علينا لهم فديدُ

فبني يزيد مركب إسنادي رُفِعَتِ الدالُ فيه على الحِكاية، والفديد: الصياح.

(٢) ومركب مَزْجِيّ، وهو كل اسمين نُزِّلَ ثانيهما مَنْزلةَ تاء التأنيث من أولهما، مثل حَضْرَمَوْتَ، والمشهور في إعرابه أن الاسم الأول يبنى على الفتح، ويُعرب الثاني إعرابَ ما لا يَنْصَرف، فتقول: حضرَموتُ قريبة من عَدَن، ورأيت حَضرَموتَ، وذهبتُ إلى حضرَموتَ.

(٣) ومركب إضافِيّ، وهو كل اسمين أُضِيفَ أولُهما إلى ثانيهما، وجُعِلا اسماً واحداً. مثال ذلك أبو بكر، وعبدالله، ويُعْرَبُ أولها بحَسَب الْعَوامِل، ويُجَرُّ ثانيها بالإضافة.

عِلْمُ الإخْتِلاف

ويُقْصَدُ به اختلاف الفُقَهاء، وقد نشأ هذا العلم نتيجة لاختلافهم في عصر بني أمية (٤٠ - ١٣٢ هـ) بين أيدي الخُلَفاء وفي مجالسهم العامة والخاصة، ومن ذلك مناظرةُ قَتادة والزُّهريّ في مجلس سليمان بن عبدالملك، ومناظرة ابن شِبْرمة وإياس بن مُعاوية.

عِلْمُ الأَخْلاق ethics

علم يبحث في الأخلاق القيمية التي تنصب على الأفعال الإنسانية من ناحية أنها خير أو شر، وهو أحد العلوم المعيارية.

وهو ضربان - عملي ويسمى علم السلوك، أو علم الأخلاق العملي، ونظري وهو الذي يبحث في حقيقة الخير والشر والقيم الأخلاقية من حيث هي (مج ٩).

عِلْمُ الأَساطِير mythology

العلم الذي يعالج تصنيف المعتقدات والأساطير البشرية تصنيفاً يعتمد على التحليل والمُقارَنة، وذلك بالنسبة لشعب ما أو لِعدَّةِ شعوب.

عِلْمُ الأَسْلُوب stylistics

إن علوم البلاغة التقليدية في أوربا هي وريثة عِلْم الخَطابة الذي كتب عنه أرسطو إلا أنها قد انحصرت في جزء من هذا العِلْم، أي ذلك الجزء الذي يشتمل على اختيار الكلمات وتنسيقها بقصد التأثير elocutio. وهذا المَبْحَث هو الذي يتناول الأُسلوب بكل ما فيه من مُحسِّنات وتركيبات مختلفة. ولكن علوم البلاغة هذه لم تَعِشْ في مناهج التعليم بعد أوائل القرن العشرين حين بدأ الأُستاذ السويسري شارل باليه Charles Bally يُلْقِي سِلسلة مُحاضرات في علم جديد سمّاه «عِلْم الأُسلوب» واعتبره يَحُلُّ مَحَلَّ علوم البلاغة التقليدية، وظهرت مُحاضراته في كِتاب مشهور تحت اسم «مَبْحَث في علم الأُسلوب الفرنسي» Traité de stylistique française (١٩٠٩). ويتميز هذا العلم عند باليه بأنه لا ينطوي على قواعدَ وتوجيهات وإنما يحاول وصف اللغة كما هي في حالتها الراهنة واستنباط القواعد من تركيباتها الواقعية. كما أنه لم يهتم باللغة

كأدب ولا بالمميِّزات الفردية للأدباء. ومِن أُسس نظريته أن اللغة تعبير عن الفكرة وعن العواطف والوجْدانات الكامنة وراءها في آن واحِد. كذلك اعتبر أن موضوع عِلْم الأسلوب هو التعبير عن تلك الوجدانات بصفة أصلية. ويترتب على ذلك أن عِلْم الأسلوب لا يهتم أصلاً بالبيان، وإنما يهتم بما في البيان من إيضاح وطريقة تعبير، فيميز بين نوعين من العَلاقات بين اللغة ومُستمِعها أو قارئها هما: التأثيرات الطبيعية effets naturels والتأثيرات الناتجة عن استحضار الأفكار effets par évocation. والنوع الأول يخبرنا عن مشاعر المتكلم، أما الثاني فيخبرنا عن بيئته اللغوية. ويرى باليه أن هذه التأثيراتِ بنوعيها ناتجة عن اختيار فَطِن يُجْريَ بين مُفْرَدات لغةٍ ما مصحوب إلى درجة أقل باختيار يُجْرَى في تركيباتها النحوية. ويمكن اعتبار أغلب علماء الأسلوب الفرنسيين من مذهب باليه. وقد ظهر مذهب آخَر بعد ظهور كِتاب باليه بعشر سنوات سمي «عِلْم الأسلوب الجديد» New Stylistics وينسب إلى العالِم الألماني ليو سبتزر Leo Spitzer الذي لجأ إلى الولايات المتحدة بعد قيام الحكم النازي في ألمانيا. ويمكن اعتبار أغلب المدارس الحديثة في عِلْم الأسلوب متأثرةً بمذهبه الذي يقرر أن هناك عَلاقةً مُتبادَلة بين الخواصّ الأسلوبية لنصٍّ ما وبين الجو النفسي لمؤلِّفه مطوِّراً بذلك النظريةَ القديمة المنسوبة لعالِم الطبيعة الفرنسية بوفون Buffon، والقائلة بأن الأسلوب هو الإنسان. إلا أن سبتزر قد بنى على هذه الفكرة نظرية أخرى هي عدم الاهتمام بطبيعة المؤلِّف مستقلاً عن نصه (أي بالمؤثِّرات النفسية والاجتماعية على فنه). وإنما توجيه الاهتمام إلى نِظام العمليات الأسلوبية المختلفة الموجودة فعلاً داخل النص والتي يمكن وصفها بصفتين في نفس الوقت هما الصفة التركيبية اللغوية البَحْتَة والصفة النفسية الوجْدانية التي تميز المؤلِّف عن غيره. لذلك انحصر اهتمام سبتزر في نصوص وآثار أدبية معيَّنة لا في اللغة بصفة عامة، مع محاولته إيجادَ نوع من التوازن بين الصفتين المذكورتين. وقد اتسعت رقعة علم الأسلوب بعد سبتزر فشملت خمسة مَبَاحِثَ عامة هي: ١ ـ دراسة الأساليب بوصفها اختياراتٍ مختلفة بين وسائل التعبير التي تُحتِّمها طبيعة النص ونوايا كاتبه. ٢ ـ تصنيف الأساليب حَسَبَ نُظُم مختلفة بعضها أدبي، وبعضها اجتماعي، وبعضها آلي أو نفسي. ٣ ـ علم وظائف الأسلوب مع دراسته منذ نشأة التعبير حتى الوصول إلى الغرض منه. ٤ ـ علم بناء الأسلوب التركيبي. ٥ ـ نَقْد الأسلوب في نصوص محددة بصرف النظر عن قواعده العامة.

علم الأصوات phonetics

هو العلم الذي يُعْنَى بالأصوات الإنسانية شرحاً وتحليلاً. ويُجْرِي عليها التجارب دون نظر خاص إلى ما تنتمي إليه من لغات، وإلى أثر تلك الأصوات في اللغة من الناحية العملية.

(الدكتور ابراهيم أنيس ـ «الأصوات اللغوية»).

عِلْمُ الأَصْواتِ اللُّغَويّة phonology

هو العِلْم الذي يُعْنَى كل العِناية بأثر الصوت اللغوي في تركيب الكلام نحوه وصَرْفه، فهو عِلْم الأصوات الذي يَخْدِم بنْيَة الكلمات وتركيب الجُمَل في لغة من اللغات.

(الدكتور إبراهيم أنيس «الأصوات اللغوية»).

عِلْمُ أَصول اللُّغة (انظر: علم لغة العرب.)

عِلْمُ الْبَرْدِيّ papyrology

هو العلم الذي يتناول البَرْدِيّ من حيثُ زراعةُ نباته، والأغراض التي يُصنع من أجلها وخاصة اتخاذه مادة للكتابة لدى قدماء المصريين والإغريق، وحل رموزه، ثم استعماله للكتابة عند العرب من أوائل القرن الأول إلى منتصف القرن الرابع للهجرة. (انظر: البردي).

عِلْمُ الْبَديع art of schemes

هو أحد علوم البلاغة العربية الثلاثة: المعاني، والبيان،

والبديع)، وهـو العلم الذي تُعْـرَفُ بـه وجـوهُ تحسين الكلام لفظياً ومعنوياً بعد رعاية المطابَقـة ووضـوح الدَّلالة.

عِلْمُ البيان art of tropes

هو أحد علوم البلاغة العربية الثلاثة: المَعَاني والبيان والبديع. وهو علم يُعْرَف به التعبير عن المعنى الواحد بطرق مختلفة من تَشْبيه ومَجاز وكِناية.

(انظر: التشبيه، والمجاز، والكناية).

عِلْمُ تَأْصِيل الْكَلِمات etymology

ويتناول تاريخ الصِّيَغ اللغوية مـن أول نشـأتها مـع تحديد التطورات المختلفة التي مرت بها.

عِلْمُ التَّأْوِيل، عِلْمُ التَّخْرِيج hermeneutics

١ ـ دراسة المبادىء المنهجية في تأويـل النصـوص وخاصة الدينية منها.

٢ ـ تأويل نص ما (وخاصة الديني منه) وحلُّ رموزه، وكَشْفُ مغزاه.

٣ ـ وفي علم اللغويات الحديثة: نظرية تأويل رموز لغةٍ ما بوصفها ترمز إلى عناصر ثقافية معينة.

عِلْمُ التَّراتِيل hymnology

وهو الدراسة التفصيلية لتاريخ التراتيل الدينيـة في الكنيسة المسيحية منذ أُصولها، فيعالج عصر الكنيسة اليونانية القديمة، حيث كانت التراتيل والمزامير العِبْرية القديمة تحول إلى إيقاعات وألحان يونانية. كما يعالج بعد ذلك ازدهار الترانيم اللاتينية في الطقوس الدينية التي كانت تؤدَّى في الأديرة، وذلك خاصة في القرون السبعة الأولى للمسيحية الغربية.

وأخيراً تمتد هذه الدراسة إلى دخـول الترنيمـة في اللغات الأوربية الوطنية عـن طـريـق الكـاثـوليكيـة والبروتستانتية، كما تُعنَى بتطوُّر الأصول العَـرُوضيـة والموسيقية لهذ النوع من الإنشاد الديني.

عِلْمُ التَّعْدِيلِ وَالتَّجْرِيح
(انظر: علم الرجال).

علم التقويم chronology
(انظر: الكرونولوجْيا).

عِلْمُ التَّوْحِيد theology

في الإسلام: هـو العلم الذي يبحـث في الإلَهِيّـات (كذات الله وصِفاته وأفعاله)، كما يبحث في النبوَّات (كعِصْمة الأنبيـاء)، والسَّمْعِيّـات (كـالجنـة والنـار إلخ...).

عِلْمُ الْجَفْر (انظر: رافِضة الشِّيعة).

عِلْمُ الْجَمال، فَلْسَفَةُ الْجَمال aesthetics

دراسة طبيعة الشعور بالجمال والعناصر المكوِّنة له كامنةً في العمل الفني.

عِلْمُ الدِّراية originality

هو العلم الذي تظهر فيه شَخْصِيَّةُ مُمارِسِه بابْتِكار شيء فيه، أو إضافة جَديد إليه. ويُقابلُهُ عِلْمُ الرِّواية الذي تُسْتَفاد حقائقُه من مُجَرَّد النقل عن الغير، وليس لصاحبه شخصية فيه.

(انظر: علم الرواية، وأدب الرواية).

عِلْمُ الدِّفاعِ عَنِ الدِّين apologetics

١ ـ الدراسة المَنْهجية لوسائل الدفاع عن الدِّين ضدَّ خُصومه.

٢ ـ في المسيحية: ذلك الجزء مِنْ عِلْـم اللاَّهـوت الذي اختصَّ بسَرْد الحُجَج التاريخية والفلسفة لإثبـات حقيقة الوحي الذي تستند إليه الكنيسة المسيحية.

ومـن أهـم الكتـب في هـذا الموضـوع كتـاب «ترتليانوس» Tertullianus بـاللاتينيـة الذي ظهـر حَـوالَى ١٩٧ م. ومثـال ذلـك في الإسلام كُتُـب المتكلِّمين بما فيها من إلَهيات ونُبُوَّات وسَمْعِيَّات.

عِلْمُ الدَّلالةِ الاِجْتِماعِيّة، عِلْمُ الدَّلالةِ المعجمية. semantics

العِلْم الذي يبحث في الدَّلالة الاجتماعية، وهي الدلالة الأساسية للكلمات، فالدلالة الاجتماعيـة أو المُعْجمية

لكلمة كـاذب مثلاً هي شخص يتّصِف بالكَذِب. على أن هناك دلالاتٍ أخرى هي الدلالة الصوتية، (فكلمة تنضخ مثلاً تعبِّر عن فَوَران السـائـل في قـوة وعنف، وتنضح تدل على تَسرُّب الماء في تُؤدَة وبُطْء. فصوت الخاء في الأولى له دَخْل في دَلالتها). والدَّلالة الصرفية، (فكلمة كـذاب مثلاً تـدل على المبـالَغـة في الكـذب بخلاف كلمة كاذب). والدلالة النَّحْـويـة، (فنظـام الجُملة العربية مثلاً يحتِّم ترتيباً خاصاً للكلمات وإلاّ اختلَّ المعنى المُراد). ولا يتم الفهم حتى يقف السامع على كل هذه الدلالات عن طريق التلقِّي والمُشافَهة، وهذا يتطلب زمناً ليس بالقصير حتى يسيطر المرءُ على لُغة أدبية.

ولا تختلف الدلالة المُعْجمية عن الدلالة الاجتماعية فإن المَعاجِم قديمَها وحديثَها تتخذ من الدلالة الاجتماعية هدفاً أساسياً، وتكاد توجه إليها كل عنايتها، ولا تُعْنَى من النحو والصرف إلا بما شَذَّ عن القاعدة النحوية أو الصرفيـة. (الدكتـور إبـراهيم أنيس ـ «دلالـة الألفاظ»).

علم الدلالة المعجمية

(انظر: علم الدلالة الاجتماعية).

عِلْمُ الرِّجال أو عِلْمُ التَّعْدِيل والتَّجْرِيح

هو علم مَحَّصَ مادة الحديث ونقّاهـا مـن الزَّيـف والتَّدْلِيس، وأهم من بدأ التصنيف فيه محمد بن سعيد ويحيى بن مُعِين. ومن أشهر كتبه: صحيحـا البُخـارِي ومُسْلِم.

عِلْمُ الرَّنُوك، عِلْمُ الشّارات heraldry

عِلْم يبحث في كل ما يقوم به مُتولّو أمر الإعلام في الدولة: herald. ومن أعماله استخدام الشعـارات والرَّنُوك.

والرَّنْك (وتلفظ كافة كالجيم المصرية): لفظ فارسي معناه اللون. والمقصـود مـا اتخذه الفـرسـان والسـادة الإقطاعيون من شارات واحتفظت بها أسْرَاتهم (مـج ٦).

عِلْمُ الرِّواية textual transmission

هو العلم الذي يعتمد فيه صاحبُه على الرواية والنقل عن الغير. وليس له فضل في إضافة جديد إليه أو ابتكار شيء فيه. مثال ذلـك «العُمْـدة» لابن رَشِيـق القَيْرَوانِيّ (٤٦٣ هـ). فقد اعتمد فيه على النقل عن علماء المَشارِقة ورُواتهم. (انظر: أَدَب الرِّواية، وعِلْمُ الدِّراية).

عِلْمُ سِرِّ اللُّغَة (انظر: علم لغة العرب).

علم الشارات heraldry

(انظر: علم الرنوك).

عِلْمُ الصَّرْف morphology

(١) عند العرب هو العلم الذي تعرف به الأبنية المختلفة للكلام ومـا يشتـق منـه كـأبـواب الفعـل، وتصريفه، وتصريف الاسم، وأصل المشتقات (الفعـل أو المصدر)، والمصادر بأنـواعهـا، والمشتقـات (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، أفعل التفضيـل، اسم الزمـان واسم المكـان واسم الآلـة)، والتصغير، والنسب.

(٢) وعنـد علماء الغـرب هـو العلم الذي يعـالـج الكلمات مستقلة عـن عَلاقـاتها في الجُمْلـة، فيمكـن تقسيمها إلى ما يسمى بأجـزاء الكَلِـم (الاسم والفعـل إلخ...) من ناحية، ومن ناحية أخرى يعالج التغيرات المختلفة التي تلحق هذه الكلمات حسب قواعد متعارف عليها خاصة بالتذكير والتـأنيـث، والإفـراد والتثنيـة والجمع، وتصريف كل من الأسماء والأفعال.

عِلْمُ الْعَرُوض prosody; metrics

هو المُصطلَح الذي يُطلق على مجموع الوسـائـل التي يمكن بها تحليل الكلام إلى عناصره الصوتية والإيقاعية. وهذه الإيقاعات هي التي يتألف منها الشعر بمعناه العامّ، وقد اتفـق أغلـب العلماء على اعتبـار أن علم العـروض ينطبق أصلاً على تحديد تلك القواعد التي تحكم نَظْم الشعر وتقطيع أبياته.

وعند العرب هو العِلْم الذي تُضْبَط به القوالب الموسيقية وتُحصر، ويُبَيِّن ما يجوز أن يدخل أجزاء هذه القوالب من تحوير بزيادة أو نقص لا يختل به النغم. وأول من وضع الأوزان الشعرية الخليل بن أحمد (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟)، وهي عنده خمسةَ عشرَ وزناً، وزاد عليها الأخفش الأوسط (٢١٥ هـ) واحداً.

أما عِلْم القافية فهو العِلْم الذي يبيِّن ما يلزم في أواخر أبيات القصيدة حتى يكون لها نِظام واحد، فلا تضطرب موسيقاها، ولا يفسد ترتيبها.

عِلْمُ الْعَلامات semiotic

هو علم يرجع الفضل في إيجاده إلى الفيلسوف الأمريكي تشارلز سانـدرز پيرس Charles Sanders Peirce (١٨٣٩ - ١٩١٤)، وهو العلم الذي يحاول أن يطبق نظاماً منهجياً على نشوء كل ما يمكن أن يسمى بالعَلاَمة أو الإشارة، لغوية كانت أم تصويرية، أم غير ذلك، في المُجتَمَعات البشرية، كما يعالج تقسيم العلامات بما في ذلك الكتابة الخطية، والرموز التعبيرية للصمِّ البُكْم، وأساليب الأدب والمُجامَلة، والإشارات العسكرية، وغيرها من آلاف الوسائل التي يعبِّر بها الإنسان عن نفسه وينقل مراده إلى غيره. ويتناول هذا العلم كذلك تطورات مدلول الإشارة عَبْرَ العصور وتغيراتها من منطقة إلى أُخرى. كما يدرس كيفية فَناء الإشارة أو تحوُّلِها إلى غيرها. لذلك يتصل هذا العلم بعلوم أخرى كالمنطق والتاريخ والاجتماع وعلم النفس وغيرها. ويمكن إدراج علوم الدلالة المختلفة تحت مفهوم علم العلامات أو علم الإشارات.

عِلْمُ فِقْه اللّغة (انظر: علم لغة العرب).

عِلْمُ الْقافِية art of rhyming

هو علم يُبَيِّنُ ما يجب التزامُه في أواخِر أبيات القصيدة، حتى لا تَضْطَرِبَ موسيقاها، ولا يختلَّ ترتيبُها. (انظر: علم العَروض).

عِلْمُ قِراءَةِ النُّقُوش epigraphy

العِلم الخاص بقراءة النقوش القديمة وتبويبها.

عِلْمُ الْكَوْن، الكُزْمُولُوجْيا cosmology

فرع من الفلسفة يَنصبُّ على دراسة القوانين العامة للكون في أصله وتكوينه ونظامه (مج ٨). ويُلاحظ أنَّ أغلب المَلاَحِم القديمة فيها عَرْض لعِلْم الكون على مذهب من المَذاهب كما هي الحال في «الكوميديا الإلَهية» لدانتي Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١ م)، و«رسالة الغُفْران» لأبي العَلاء المَعَرِّي (٤٤٩ هـ).

عِلْمُ اللاّهوت theology

في المسيحية: البحث في وجود الله وذاته وصِفاته والإيمان بالنصوص المقدَّسة وسُلْطان الكنيسة.

علم اللغة linguistics

(انظر: علم اللغويات).

عِلْمُ لُغَةِ الْعَرَب Arabic philology

هو، عند أحمد بن فارس (٣٩٥ هـ) في كتابه «الصَّاحِبي»، عبارة عن البحث في أصول الدراسات اللغوية العربية من حيث نشأةُ ألفاظِها، ومصطلحاتها، وما تختص به العربية من القَلْب وعدم التقاء الساكنين، والإدْغام والحَذْف، والمُترادِفات، واختلاف لغات العرب في الحركات، وإبدال الحروف، والإمالة والتفخيم، والوقف، والتضادّ، واللغات الفصيحة واللغات المذمومة، واللغة التي نزل بها القرآن، ومأخذ اللغة، والاِحْتِجاج بالعربية، والقِياس، والاِشْتِقاق إلى غير ذلك.

ولهذا العلم - عند ابن فارس - فروع وأصول، فأما الفروع فمعرفة الأسماء والصفات كقولنا (رجل)، (طويل). وأما الأصول فالقول على موضوع اللغة وأوليتها ومنشئها، ثم على رسوم العرب في مخاطَباتِها من الافْتِنَان تحقيقاً ومجازاً. وقد يُسَمَّى هذا العلم «علم فِقه اللغة» أو «علم أُصُول اللغة» أو «علم سِرّ اللغة» أو «فَلْسَفة اللغة».

عِلم اللّغَويّات، عِلْمُ اللّغة linguistics

هو تبادُل البحث العلمي للغة كظاهرة بشرية،

وكذلك اللغات المتعددة، وقد يكون البحث على المستوى الوصفي وهو ميدان اللغويات الوصفية descriptive, or synchronic أي أن الباحث يصف لغةً ما أو لهجةً ما في فترة معيَّنة لهذه اللغة أو اللهجة. وقد يكون البحث أيضاً على المستوى التاريخي وهو ميدان اللغويات التاريخية historical, or diachronic أي أن الباحث يقارِن تركيب لغةٍ ما أو لَهْجةٍ ما في فترتين أو أكثر من تطوُّر هذه اللغة أو اللهجة. وقد تكون المقارنة بين لهجتين تحدهما حدود لهجية واضحة وهو ميدان الجغرافية اللَّهْجيّة dialect geography. كما قد تكون المُقارَنة بين لغتين مختلفتين تماماً (كالعربية والإنجليزية) وهو ميدان حديث نسبياً. ويسمَّى بالتحليل المُقارَن contrastive analysis، وله تطبيقات في ميدان تعلُّم اللغات الأجنبية.

(دكتور سعد جمال الدين).

اَلْعَلَمُ الْمُرْتَجَل (انظر: العَلَم).

عِلْمُ الْمُسْتَنَداتِ الْقَدِيمة diplomatics

العِلم الخاص بدراسة المَصادر الرسمية للتاريخ والتحقق من صحتها وصحة تواريخها وتوقيعاتها.

علم المسرحيَّة (انظر: أصول المسرحية).

عِلْمُ الْمُصْطَلَحات terminology

هو القواعد الخاصة بدراسة العبارات الاصطلاحية الخاصة بفرع من فروع المعرفة مع تصنيفها وتبويبها وتعريفها.

عِلْمُ الْمَعانِي art of invention

هو أحد علوم البلاغة العربية (المعاني والبيان والبديع)، وهو العلم الذي يعرف به ما يلحق اللفظ من أحوال حتى يكون مُطابقاً لمُقتَضَى الحال.

اَلْعَلَمُ الْمَنْقُول (انظر: العَلَم).

عِلْمُ النَّحْو syntax

أ ـ عند العرب: هو العلم الذي يعرف به أحوال أواخر الكلمات إعراباً وبناءً، كما يعرف به النظام النحوي للجملة، وهو ترتيبها ترتيباً خاصاً بحيث تؤدِّي كل كلمة فيها وظيفة معيَّنة حتى إذا اختل هذا الترتيب اختل المعنى المُراد. وللنحو العربي مدارس أشهرها مدرسة البصريين ومدرسة الكوفيين. أما البصريون فقد سبقوا الكوفيين إلى وَضْع قواعد النحو ومُصطلَحاته وصبغوها بالصبغة العلمية. وأول نُحاتِهم عبدالله بن أبي إسحق الحضرمي (١١٧ هـ)، وعيسى بن عمر الثقفي (١٤٩ هـ)، وللثاني منهما كتابان هما: «الإكمال» و«الجامع»، ويُقال: إن الجامع هو الأصل الذي بنى سيبويه (١٨٠ هـ) عليه كتابه بعد أن زاد فيه وحشّاه. أما الواضع للنحو في صورته النهائية فهو الخليل بن أحمد (١٠٠ ـ ١٧٤ هـ؟). وأما سيبويه فهو تلميذ الخليل، وقد نهج منهجه، ويعتبر كتابه أول كتاب جامع في النحو، وعن سيبويه أخذ الأخفش الأوسط (٢١٥ هـ).

وأقدم نُحاة الكوفة أبو جعفر الرواسي، تلميذ عيسى بن عمر (١٤٩ هـ)، وأهمهم في العصر العباسي الأول الفَرّاء (٢٠٧ هـ).

وموضوع الخِلاف بين المدرستين القياس وهو الذي يقول به البصريون، والسماع وهو الذي يتمسك به الكوفيون، فالبصريون قعَّدوا القواعد للنحو بناءً على تتبُّعهم لألفاظ اللغة. وقدموا كل ما تمشّى معها وانطبق عليها. أما الكوفيون فقد استمسكوا بكل ما نُقِل عن العرب مهما ندر وشَذَّ عن القاعدة. وقد ثار في السنوات الأخيرة جَدَل عنيف حول تبسيط النحو العربي، وأُلِّفَ بمناسبته كتابان هامان هما: «إحياء النحو» لإبراهيم مصطفى، و«النَّحْو والنُّحاة» للشيخ محمد عرفة رداً على «إحياء النحو».

ب ـ وفي علوم اللغات الغربية: تنقسم مُعالَجة لغةٍ ما أقساماً ثلاثة:

١ ـ الوسائل المادية في التعبير كالخط وأصوات اللغة.

٢ ـ قواعد اللغة، وتنقسم بدورها قسمين: علم الصرف الذي يُعالِج الكلمات مستقلة عن عَلاقاتها بعضها ببعض في الجملة. فيمكن أن توزع على ما يسمَّى بأجزاء الكَلِم، كما يُمكن أن يُشار إلى التغييرات المختلفة الممكنة للكلمة بالإضافة إلى القواعد الخاصة بالتذكير والتأنيث وتصريف الألفاظ عامة. والقسم الثاني من قواعد اللغة يشمل تنسيق الكلمات في الجملة من حيثُ نِظامُ تتابعها والتأثير الذي لكل منها في الأخريات نتيجة لاختلاف وظائفها، وهذا ما يسمى بعلم النحو.

٣ ـ مفردات اللغة، ويعالجها علم اللغة بتحديد معنى كل مفرد منها.

أما عِلْم اللغويات الحديث فقد تأثر بنظرية فقيه اللغة الأمريكي نُعام شومسكي Noam Chomsky وذلك خاصة في كِتابه «القضايا الحاضرة في النظرية اللغوية» (١٩٦٤) Current Issues in Linguistic Theory حيث قسَّم قواعد اللغة أقساماً ثلاثة رئيسية، سمى الأول منها بعِلْم النَّحْو الذي هو في رأيه الجزء المنشىء لبقية قواعد اللغة، فهو بمثابة علم البِنْيات الأساسية المختلفة للجملة، أما القِسْمان الآخَران فليسا سوى مُكمّلَيْن لعِلْم النَّحْو، وهما علم دلالة الألفاظ الذي يحلل دَلالات التركيبات والبِنْيات النحوية، وعلم التحليل الصوتي الذي يحدد هذه البِنيات من ناحية النُّطق بها.

عِلْمُ النَّفْسِ الأَدَبيّ literary psychology

هو العلم الذي تُعْرَفُ به أعمالُ النفس الإنسانية في إدراك الجمال ومحاولة التعبير عنه بالعمل الأدبي. فالأديب حينما يحس بالجمال يدفعه إحساسه إلى التعبير عنه، والناقد أو القارىء الأديب قبل أن يُقَوِّم العمل الأدبي لا بد له من تفهمه وتذوقه، ولا يتأتى له ذلك الا بمعرفته النفسَ الإنسانية. وللمرحوم الاستاذ حامد عبدالقادر، عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة، كتاب نفيس في هذا العلم.

عَلْمانِيّ secular

صِفة تُطلق على كل الأنشطة الدينية التي يقوم بها المتعبدون في الكنيسة المسيحية من غير الكَهَنة أو الرُّهبان، وقد تُطلق هذه الصفة أحياناً على القِسِّيس الذي يَرْعَى أبْروشية مُعيَّنة.

عُلُومُ الأَدَب، فِقْهُ الأَدَب Literaturwissenschaft

مُصطلَح ظهر في أوائل القرن التاسع عشر لدى الكُتَّاب الألْمان ليحل محل مفهوم النقد الأدبي المألوف في غرب أوروبا، وأول ذِكْر له على لسان الناقد كارل روزنكرانتس Karl Rosencranz سنة ١٨٤٢ م. وشاع بعد ذلك بمعنى النظريات الأدبية وأُصول النقد الأدبي وتاريخ الأدب وتاريخ الأفكار الأدبية مجرداً كل ذلك عن الاهتمام المباشر بآثار أدبية معينة اهتماماً يتضمن الحُكْم عليها. فهو أوسع من مفهوم النظرية الأدبية والنقد الأدبي. كما أنه محاولة لتطبيق مناهج علمية على مجموع الاهتمامات التي تميز المشتغل بالأدب نقداً او تأريخاً أو إنتاجاً. وكان لهذا التطبيق العلمي شُيُوع كبير في ألمانيا وفي بلاد أوروبا الشرقية المتأثرة بالتعليم الجامعي الألماني حتى أوائل قرننا هذا، كما كان له أيضاً اتِّصال بنَزْعة مشابهة ظهرت في الجامعات الفرنسية منذ أوائل القرن التاسع عشر المسماة بـ «النقد العلمي» أو بـ «العلوم الأدبية».

عُلُوم البَلاَغة rhetoric

أ ـ عند العرب: كانت البلاغَة مُرادِفة للبيان بمعناه الأعمِّ، وهو القدرة على التعبير عَمَّا في النفس بعِبارة واضحة المعنى سليمة المَبْنَى، وكان البيان وثيق الصلة بالأدب بل يشمل الأدب بجميع أنواعه وفنونه. ثم أخذ البيان أو البلاغة تستقل عن الأدب شيئاً فشيئاً حتى أصبحت عِلْماً مستقلاً واضح المعالم بين علوم العربية. له علومه الثلاثة (المعاني، والبيان، والبديع) بقواعدها ومُصطلَحاتها وحدودها وتقاسيمها منذ أوائل القرن السابع الهجري إلى الآن، وعُرِّفت البلاغة بأنها مُطابَقة

الكلام لمقتضى الحال. وفُرِّقَ بينها وبين الفصاحة بأن الفصاحة في المفرد والكلام والمتكلم والبلاغة في الكلام والمتكلم فقط، فيقال لفظ فصيح، وكلام أو متكلِّم فصيح أو بليغ.

أما المعاني فهو العِلْم الذي يعرف به أحوال اللفظ العربي المطابق لمقتضى الحال، من خبر وإنشاء طلبي وغير طلبي، وقَصْر، وإيجاز، وإطناب ومُساواة إلى غير ذلك.

وأما البيان فهو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطُرق مختلفة في وضوح الدّلالة عليه من تَشبيه ومَجاز وكناية.

وأما البديع فهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المُطابَقة ووضوح الدّلالة، وذلك باستعمال الجِناس أو التورية أو حُسْن التعليل أو السَّجْع أو غير ذلك.

ب - وقد ظَهرت علوم البلاغة عند قدماء اليونان والرومان بوصفها مجموعة قواعدَ مُساعِدة على جعل الكلام قادراً على إقناع سامعه، لذلك اقترنت علوم البلاغة عندهم بعِلْم الخَطابة الذي قسّموه أقساماً ثلاثة: الخَطابة التَّداوُلية. وهي التي يُراد بها إقناع السامعين بتفضيل منهج على غيره في العمل أو الرأي، والخَطابة القضائية التي تشمل وسائل الاتهام والدفاع أمام القضاء، والخَطابة البيانية وهي تلك التي تشمل التقريظ والتقريع.

ثم انتقلَ مفهوم البَلاغة من الخَطابة إلى النثر الفني في عهد الرومان حينما أصبحت عناصر الخَطابة تنطبق على كتابة هذا النثر. فأصبحت البلاغة في النثر تقتصر على العناصر الثلاثة الأُولى من عناصر الخَطابة الخمسة، وهي: ابتكار الحُجَج أو الموضوعات inventio وتنسيق الكلام dispositio، وأسلوبه elocutio وحِفْظ الخُطْبة عن ظَهْرِ قَلْبٍ memoria وطريقة أدائها pronuntiatio ومنذ العصور الوسطى في أوربا حتى وقتنا هذا أخذت علوم البلاغة تهتم اهتماماً متزايداً بعنصر الأسلوب، أي العنصر الثالث، وخاصة بصوره اللفظية figurae أو schemata، وصوره المعنوية tropes.

العُلُوم الثلاثة trivium

وهي العلوم التي كانت تتألف منها الدراسة التمهيدية في جامعات العصور الوسطى بأوربا، وهي النَّحْو والبلاغة والمنطق.

علومُ القُرْآن Koranic sciences

هي العلوم التي اشتقت مباشرة من القرآن الكريم أو تفرعت عنه، وذلك كعلم القِراءات، وعلم التفسير، وعلم أسباب النُّزُول، وعلم إعْراب القرآن، وعلم التَّجْويد وغيرها. ومما تفرع منه علم الفِقْهِ وأصوله.

العلوم النظرية liberal arts

(انظر: الفنون والآداب).

اَلْعُمْدَة (‘umda)

في النحو العربي، ما لا يمكن الاستغناء عنه، وذلك كخَبَر المُبْتَدأ وجَواب الشَّرْط، فقولك: (الربيعُ مقبلٌ بأزهاره أو إن أقبل الربيع تَحَسَّنَ الجوُّ) لا يمكنك أن تستغنيَ عن (مقبل بأزهاره) ولا عن (تحسن الجو) وإلا أصبحت الجملة غير تامة.

(انظر: الفضلة).

اَلْعَمَل work

مُصطلَح يطلق على أي أثر ينتجه فنان أو أديب لعرضه على الجمهور، كما يُطلق أيضاً على مجموع مُنتَجات أديب أو فنان معيَّن، وفي هذه الحالة تستعمل صيغة الجمع في اللغة العربية والمفرد أو الجمع في اللغة الإنجليزية، والمفرد المذكر أو المؤنث في اللغة الفرنسية.

اَلْعَمَل الْفَنّيّ work of art

عِبارة عامة تدل على أي أثر من إبداع الإنسان فيه مُقوِّمات كفيلة بالتأثير على من يتصل به بوسيلة أو بأخرى من خِلال حاسّة الرؤية أو السَّمْع. مِثال ذلك الآثار الأدبية والتماثيل والرسوم والألحان الموسيقية.

ومُقَوِّماً العمل الفني كونه عملاً من صنع الإنسان وكونه خاضعاً لأصول مُصطلح عليها في الإبداع الفني.

عَمُودُ الشِّعْر art of versification

هو طريقته الموروثة عن العرب في وَزْنِه وقافِيَتِه وأُسْلُوبه.

وهو أيضاً سبع خصائص: شرف المعنى وصحته، وجَزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمُقارَبة في التشبيه، وَالْتِحام أجزاء النظم والتئامها على تَخَيُّر من لذيذ الوزن، ومُناسَبةِ المُسْتَعار منه للمستعار له، ومُشاكَلة اللفظ للمعنى وشِدّةِ اقتضائها للقافية، حتى لا مُنافَرةَ بينهما.

(شرح ديوان الحماسة للمرزوقي).

عَمُودُ الْمُسَمَّط

هو الدور الأخير في كل دور من أدوار المسمط، إذ هو قُطْبُهُ الذي يدور عليه. والمسمط منه ما هو مُرَبَّع كخَمْرِيّة أبي نُواس (١٩٥ هـ؟):

سُلافُ دَنِّ كشمس دَجْنِ
كدمع جفنِ كخمر عَدْنِ
طبيخ شمسِ كلون وَرْسِ
ربيبُ فُرْسِ حليف سِجْنِ
يا من لَحاني على زماني
اللهو شافي فلا تَلُمْني

دجن: غَيم - سلاف: خمر - ورس: نبات زهره أصفر. ولكن المسمط المُخَمَّس كان أكثر شيوعاً.

ولأبي نُواس أيضاً مسمط مخمس ختمه بالدور الآتي:

يا ليلةً قضيتها حُلْوَهْ
مُرتَشِفاً من ريقِها قَهْوَهْ
تُسْكِر من قد يبتغي سَكْرَهْ
ظننتها من طيبِها لَحْظَهْ
يا ليت لا كانَ لها آخِرْ.

(انظر: المسمط).

اَلْعُمُومِيّة universality

عند نقاد الأدب في القرنين السابع عشر والثامن عشر بأوربا: هي تلك الصفة في الأثر الأدبي التي تجعله ذا دَلالة وأهمية في كل زمان ومكان. وأساس هذه الفكرة الاعتقاد بأن الإنسان في طبيعته الأساسية هو نفس الإنسان في كل عَصْر ومكان. وقِوام هذه الفكرة أن المَصْدر المُبْدِع للأدب هو العقل لا العاطفة ولا الخَيال، وأن العقل خاضع لقواعدَ مَنْطِقِية عامة لا تتغير بتغيُّر الزمن أو البيئة، ويُمَثِّلُ لذلك بالمسرحية اليونانية القديمة وفلسفتَيْ أفلاطون وأرسطو اللتين تصلحان لكل البَشَر أينما كانوا.

عَناصِرُ الأَدَب (انظر: دعائم الأدب).

عَناصِرُ الشِّعْر

(انظر: الشعر عند قدامة بن جعفر).

عَناصِرُ الْكَلام

يتكون الكلام عند ابن سِنان الخَفاجِيّ (٤٦٦ هـ) في كتابه «سِرّ الْفَصاحة» من:

١ - الموضوع، وهو الكلام المؤلَّف من الأصوات. وذهب قُدامة (٣٣٧ هـ) في كتابه «نَقْدِ الشِّعْر» إلى أن المعانيَ في صناعة الكلام موضوع لها.

٢ - الصانع، وهو المؤلِّف الذي ينظم الكلامَ بَعْضَه مع بعض كالكاتب والشاعر وغيرهما.

٣ - الصورة، وهي كالفصل للكاتب، والبيت للشاعر، وما يجري مجراهما.

٤ - الآلة، وهي الاستعداد الفِطْريّ والمُكْتَسَب عند هذا الناظم.

٥ - الغرض، ويختلف باختلاف الكلام المؤلَّف.

اَلْعُنْصُرُ الْمُكَرَّر repetend

أية عبارة تتكرر في القصيدة لأغراض بلاغية، أو لأن تكرارها يؤدي وظيفة موسيقية معينة. وتتميز عن اللازمة بأن اللازمة لا تأتي إلا في أواخر المَقاطع أو

الأدوار الشعرية، وأنها عبارة أو بيت أو جملة أبيات، أما العنصر المكرر فقد يكون مجردَ كلمة أو كلمات تتكرر في أي موضع من القصيدة، وذلك كقول المتنبي (٣٥٤ هـ) في هِجاء كافور الإخشيدي:

العَبْدُ لَيْسَ لِحُرٍّ صالحٍ بأخٍ
لَوْ أَنَّهُ في ثِيابِ الحُرِّ مَوْلُودُ.

العَنْعَنَة ('an 'ana)

هي في لهجة تميم: إبدال العين من الهمزة إذا وقعت في أول الكلمة، فيقولون في أمان مَثَلاً عَمان.

العُنْوان ('unwān)

هو - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) في كتابه «تَحْرير التَّحْبير» - «أن يأخذ الإنسان في غرض له من وصف أو فخر أو مدح أو هِجاء، أو عِتاب، أو غير ذلك، ثم يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عُنْواناً لأخبار مُتَقَدِّمة وقِصَص سالِفة»، ومثال ذلك قول أبي نُواس (١٩٥ هـ؟) مُشيراً إلى قصة قَتْل محمد بن أبي بكر:

يا هاشمُ بن حُدَيْج ليس فَخْرُكُمُ
بقتل صِهْر رسول الله بالسَّدَدِ
أَدْرَجْتُمُ في إهاب العَيْر جُثَّتَهُ
لَبِئْسَ ما قدمتْ أيديكُمُ لغَدِ
(العَيْر: الحِمار).

وقد يقصد بالعنوان title الاسم الذي يدل عادة على موضوع الكتاب، كما قد يعني مكان الإقامة address.

اَلْعُنْوانُ الْكامِل (full title)

هو اسم الكتاب كاملاً من غير حَذْف أو اختِصار، ويُوضع عادةً في صفحة العنوان، وقد يسبقه في صفحة أخرى قبل صفحة العنوان الاسم المختصر لِلكتاب.

اَلْعُنْوانُ الْمُخْتَصَر (short title; bastard title; half-title)

هو الجزء من العنوان الكامل الذي يدل على موضوع الكِتاب، ويطبع عادة على صفحة قبل صفحة العنوان وتُفهرَس الكُتُب في بعض المكتبات، بالإضافة إلى فِهْرِسَيِ العُنْوان والموضوع، حَسَبَ العناوين المُخْتَصَرة للكتب حتى يسهُلَ البحث عنها.

عَهْدُ الرِّواية

هو العهد الذي ينتهي فيه الاِحْتِجاج بأَصالة اللغة العربية، وخُلُوصِها من شَوائِب العُجْمة، وهو المائة الثانية للهجرة بالنسبة لعرب الأمصار، والرابعة بالنسبة لأعراب البادية.

اَلْعَوْدُ عَلَى الْبَدْء (metabasis)

وهو الرجوع إلى الموضوع الأَوَّل بعد تركه إلى موضوع آخَر.

عِيارُ الشِّعْر (poetic standards)

هو وسائلُه التي يجب أن تَتَهَيَّأ لمن يمارس الشعر قبل ممارسته فِعْلاً، ومعرفة ما يميز الشعر عن المنثور، والوقوف على صناعة الشعر، وما يجب على الشاعر أن يسلكه في تأليفه، ووجوب العناية بالمعاني والألفاظ، والإلمام بما يستحسن من أشعار المُوَلَّدِين، وطبيعة الشعر الجاهلي، وعلة استحسان الشعر.

وقد لخّصه ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه «عِيار الشعر» بقوله: «وعيار الشعر أن يُورَدَ على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم النافذ للشعر الحسن الذي يَرِد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله وتَكرُّهِه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طُبِعَتْ له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جَوْرَ فيه، وبموافقة لا مُضادَّة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتَقْذَى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المَشَمَّ الطيبَ ويتأذى بالمُنْتِنِ الخبيث. والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشِع المر. والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجَهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى

بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق والجائز المعروف المألوف ويتشوف اليه ويتجلّى له، ويستوحِش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له. فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مُصَفًّى من كدر العِيّ، مُقَوَّماً من أَوَد الخطأ واللحن، سالماً من جَوْر التأليف موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً، اتسعت طرقُه ولَطُفت مَوالِجُه، وقبله الفهم وارتاح له، وأَنِس به. وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة وكان باطلا، محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه، واستوحش عند حسه به، وصدىء له وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه.

وعلةُ كل حسن مقبول الاعتدالُ. كما أن علة كل قبيح منفي الاضطرابُ. والنفس تسكن الى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه. ولها أحوال تتصرف بها فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أَرْيَحِيّةٌ وطلب. فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت.

وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهمُ لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم، مع صحة وزن الشعر، صحةُ المعنى وعذوبةُ اللفظ فصفا مسموعُه ومعقولُه من الكدر تَمَّ قبولُه له واشتمالُه عليه...».

اَلْعِيافة — ornithomancy

هي التَّنَبُّؤُ بملاحظة حركات الطيور. وقد اشتهر بها بنو أسد وبنو لِهبْ، وكانوا يتيامنون ويتفاءلون بالطير إن جرت يَمْنة، ويتشاءمون إن جرت يَسْرة. وتسمى الطِّيَرةَ أو التَّطَيُّرَ. قال الجاحظ (٢٥٥ هـ): «وأصل العيافة التطير من الطير إذا مر بارحاً (مُيامِناً) وسانحاً (مُياسِراً) أو رآه يَتفَلّى ويُنْتَف، حتى صاروا إذا عانوا الأعور من الناس أو البهائم أو الأعْضَب أو الأبْتَر زجروا عند ذلك وتَطَيَّروا... فكان زَجْرُ الطير هو الأصل. ومنه اشتقوا التطير، ثم استعملوا ذلك في كل شيء... وللطيرة سَمَّتِ الْعَرَبُ الْمَنْهُوش بالسَّلِيم والبَرِّيّة بالمَفازة، وكَنَّوا الأعمى أبا بَصِير والأسودَ أبا البَيْضاء، وسموا الغُراب بحاتِم، والغراب أكثر من جميع ما يُتَطَيَّرُ به في باب الشُّؤْم». (انظر: الزجر).

عيدُ الغِطاس — Epiphany

أ ـ في الكنيسة الشرقية: هو العيد الذي تثار فيه ذكرى تعميد السيد المسيح.

ب ـ وفي الكنيسة الغربية: فقد هذا العيد صلته بتعميد السيد المسيح، وارتبط بظهوره للمجوس من الأمم.

عُيُوبُ الرَّوِيّ

(انظر: عيوب القافية والروي).

عُيُوبُ الشِّعْر — poetic defects

عند أسامة بن مُنْقِذ (٥٨٤ هـ) في كتابه «البديع في نقد الشعر» هي: الغلط (في اللفظ أو المعنى)، والحَشْو، والتَّفْريط، والفساد، والمعارَضة، والمُناقَضة، وَالتَّضْييق والتَّوسِيع، وَالتَّهْجين، وَالإلْتِجاء والمعاظَلة، والجهامة، والفكّ، والتكلف، والتعسف، والمُخالَفَة، والتَّثْلِيم.

(ارجع إليها في ترتيبها الهجائي).

عُيُوبُ الْقافِية وَالرَّوِيّ — defects of rhyme

هي الإيطاء، والتَّضْمِين، والإقْواء، والإصْراف، والإكْفاء، والإجازة، والسِّناد (سناد الرِّدْف، وسناد التَّأْسِيس، وسناد الإشْباع، وسناد الحَذْو، وسناد التَّوْجيه).

(ارجع إليها في مواضعها).

عُيُونُ الْمَرائِي

هي القسم الخامس من «جَمْهَرَة أشْعار العَرَب» لأبي زيد محمد بن أبي الخطّاب القرشي (أواخر الثالث أو أوائل الرابع للهجرة) وهي سبع قصائد طويلة، ولكنها غيرُ مُوَثَّقةِ الرِّواية.

بابُ الغين

اَلْغالِي
addition of a nun to a fettered rhyme

هو، عند الأَخْفَش الأَوْسط (٢١٥ هـ)، نونٌ تلحق الرَّويّ المُقَيَّد (أي السَّاكن الآخِر) زائدة على الوزن، وذلك كقول رُؤْبة (٦٥ ـ ١٤٥ هـ):

وقاتِم الأعماق خاوي الْمُخْتَرَقْنْ.

فالنون تسمى «الغالي». (انظر: الروي).

غامِض
obscure

صِفة تُطلق على الأثر الأدبي الذي يصعب تفهم معناه. ويختلف عن اللَّبْس الذي تتعدد فيه المعاني ويتعسر الوصول إلى المعنى المقصود منه. وقد حاول الناقد الفرنسي الأمريكي هنري بير Henry Peyre في كتابه «أوجه القصور في النقد» The Failures of Criticism (١٩٦٧) أن يقسم الغموض أنواعاً، منها ذلك الذي يختفي معه المعنى تماماً، ومنها ذلك الذي ينتج عن التجارِب اللفظية، ومنها ما ينتج عن تعدد مستويات المعنى للتعبير عن فكرة بالغة التعقيد.

اَلْغاوي
(ghāwi)

هو لقب ربيعة بن ثابت الرَّقِّيّ الشاعر العباسي (١٩٨ هـ)، وإنما لُقِّبَ بذلك لما في غزله من اللهو، لذلك عُدَّ من الغَزَل الصَّريح. (انظر: الغزل الصريح).

اَلْغاية
(ghāya)

يُرادُ بها، في اصطلاح عُلَماء العَروض العربي: كلُّ تغييرٍ لَزِمَ الضَّرْب ولا يجوز مثله في الحَشْو، وذلك كإسقاط حرف متحرك، أو زيادة في الضرب لم تكن في الأصل، ومثال ذلك قول الحُطَيْئة (٥٩ هـ):

وَلَقَــــدْ سَبَقْتَهُــــمُ إلَيــ
ــيَ فَلِـمْ نَـزَعْـتَ وأَنْـتَ آخِـرْ

فالتفعيلة الأخيرة (تَوَأَنْتَآخِرْ) هي الضرب، ووزنها (مُتَفاعِلاتُنْ)، وأصلها (مُتَفاعِلُنْ)، ولا تجوز هذه الزيادة في الحشو.

(انظر: الضرب، والحشو، والترفيل).

اَلْغائِيّة
teleology

عند أرسطو: النظرية القائلة بأن كل شيء في الطبيعة يتحرك نحو غاية تتم بتمام صورته التي هي الوجود بالفعل. وقد يُستعمل هذا اللفظ نادراً في النقد الأدبي لتفسير الأثر الأدبي في ضوء الغاية التي يرمي إليها من دَلالة أو تأثير.

اَلْغَرابة
unfamiliarity

هي أن يكون اللفظ غير ظاهر المعنى ولا مألوف الاستعمال لدى النابهين من الكتاب والشعراء، فكلمتا «المُزْنة» و«الدِّيمة» للسحابة المُمْطِرة سهلتان عذبتان بالقياس الى لفظة «البُعاق» التي بمعناهما.

اَلْغَرَض intention

هو ما يرمي إليه المؤلِّف من تأليفه للأثر الأدبي. ومن الصعب أن نميز في الأثر الأدبي بين الأدلة الكامنة في النص وبين الخارجة عنه بالنسبة لغرض المؤلِّف: فهناك نُقاد يبحثون عن ذلك الغرض بين مُلابَسات التأليف في حياة المؤلِّف، والبعض يتقيد بما جاء في النص فحسب، كما هي الحال بالنسبة لمدرسة النقاد المحدثين في الولايات المتحدة الأمريكية. وهناك رأي بأن دلالة النص الأدبي كامنة في النص ذاته مستقلة عن أي غرض من أغراض المؤلِّف، فلا داعي إذَنْ للبحث عن ذلك الغرض ومقارنته بما جاء في النص. وهناك رأي آخَر بأن المقصود من غرض المؤلِّف هو الدَّلالة العامة للأثر الأدبي، وأنه لا يمكن أن يوجَد أي فرق بينهما، إذ إن كلمات النصّ ما هي إلاّ رموز لأفكار المؤلِّف.

وقال الأستاذ ا. ا. ريتشاردز I.A. Richards في كتابه المشهور عن النقد التطبيقي (١٩٢٩ ميلادياً) Practical Criticism: إن القصيدة لها دَلالات أربع: الأولى: ما أسماه بالمعنى sense أي ترجمة كلمات المؤلِّف إلى مُدْرَكات ذِهنية مُتواضَع عليها. الثانية: الشعور feeling ويعني بذلك الموقف الوِجْداني الذي يتخذه المؤلِّف مما كتبه. الثالثة: أُسلوب التعبير tone، أو ما أسماه ريتشاردز بالنبْر أو اللهجة ويعني بذلك موقف المؤلِّف من جمهور قُرَّائه، ومَدَى وَعْيه بأن الجمهور طَرَف ثان في حِوار هو طرفه الأول. الرابعة: الغرض intention أي ذلك التأثير على القارىء الذي ينشده الشاعر من وراء نظمه للقصيدة.

ويُضيف الأستاذ ريتشاردز إلى ذلك أن القارىء الفَطِن هو الذي يستطيع إدراك التفاعُل القائم بين هذه الدَّلالات الأربع التي تُكوِّن معاً المعنى الشامل للقصيدة.

اَلْغَرِيَّان (ghariyyan)

هما صومعتان بناهما المُنْذِر بن ماء السماء (٥١٤ - ٥٥٤ م تقريباً) على قبر نَدِيمَيْن له قتلهما وهو ثَمِل، أو هما نُصْبان كان العرب الوثنيون يضحون بالذبائح عندهما.

اَلْغَزَل love poetry; (ghazal)

عند العرب: هو اللهو مع النساء في الشِّعر، أو هو رقيق الشعر في النساء. وقد أخذ الغَزَل يتطور في العصر الإسلامي (صَدْر الإسلام والعصر الأموي ١: ١٣٢ هـ) تطوراً كبيراً حتى كادت تختفي معه الموضوعات الأخرى من الشعر. ولم يَعُدْ موضوعُه الوقوفَ بالأطلال والبُكاء على بقايا الدِّيار، كما كانت الحال في العصر الجاهلي، بل أصبح يعبِّر عن أحاسيس الحُبّ في نفوس الشعراء. وعَدَلَ الشعراء في نَظْمه، بتأثير الغناء، عن الأوزان الطويلة، ونَظَموا في الأوزان الخفيفة مثل الرَّمَل، والسريع والخفيف والمتقارب والهَزَج والوافِر (انظرها في ترتيبها)، كما نَظَموا في مجزُوءات الأوزان الطويلة مثل الكامل والبسيط والرجز (انظرها في ترتيبها). وكان للغناء كذلك تأثير على لُغَة الغَزَل. فصار شعراؤه يتخيرون من الألفاظ أرقَّها وأعْذَبَها وأحسنَها وقْعاً في الأسماع والنفوس.

وكان من شعراء الغَزَل مَن يتحفَّظ في شعره ويكتم هَوَاه في نفْسه من أمثال عبدالرحمن بن أبي عمّار الجُشَمِيّ، وهؤلاء يُعرفون بشعراء الهوى العُذْرِيّ. ومنهم من كان يصرِّح بحبه ولا يتعفف في شعره، وهم الأغلبية العُظْمى، وفي مقدِّمتهم عمر بن أبي ربيعة (٢٣ - ٩٣ هـ).

ثم زاد الغَزَل بعد ذلك زيادة بالغة حتى أصبح جميعُ الشعراء تقريباً يُخضِعون مَلَكاتِهم وعواطفهم لقوله، وساروا في نفس الاتجاهين، غير أن الاتجاه الثاني كان أعنف وأشدَّ حِدَّة، ومن أمثلته غزل أبي نُواس (١٩٥ هـ؟)، ومن أمثلة الغَزَل العفيف غَزَل جميل بن مَعْمَر العذري.

(انظر: الغزل الصريح، الغزل العفيف).

اَلْغَزَلُ الصَّرِيح candid ghazal

في العصر الأُمَويّ (٤٠ - ١٣٢ هـ): هو تصوير لأحاسيس الحب التي يشعر بها الشعراء، مع التصريح بذكرها، وعدم التحفظ في البَوْح بها، وأصحابه هم الكَثْرة من شعراء الغزل، وعلى رأسهم عمرُ بن أبي رَبيعة (٢٣ - ٩٣ هـ).

(انظر: الغزل).

الغزل العفيف chaste ghazal

في العصر الأُمَويّ (٤٠ - ١٣٢ هـ): هو التصوير لأحاسيس الحب المغروسة في نفوس الشعراء، مع التحفظ وكَظْم الحب والنَّقاء والطهارة، وهذا هو ما يعبر عنه بالهَوَى أو الحب العُذْريّ، وشعراء هذا النوع من أصحاب الوَرَع والتقوى من أمثال عبدالرحمن بن أبي عَمّار الجُشَميّ، وعُرْوة بن أُذَيْنة، وعُبَيدالله بن عبدالله بن عُتْبة. (انظر الغزل).

اَلْغَزَلُ بِالْمُذَكَّر pedophilia

أول من اشتهر بالغزل في الغِلْمان المُرْد والِبة بن الحُباب، وهو غزل يتنافى مع كرامة الشباب والرجال، وكان من أسباب شُيُوعِه كثرةُ الغلمان والخِصْيان في بغداد وغيرها من مدن العراق، وكان منهم من يَتَزَيَّا بزيّ النساء.

اَلْغُلامِيّات (ghulāmiyyat)

هن الجواري اللاتي كُنَّ يلبَسنَ ملابس الرجال، وشاعت هذه البِدْعة بين الساقيات في حانات بغداد وغيرها من مدن العراق في العصر العباسي (١٣٢ - ٦٥٦ هـ)، ولذا تحدث أبو نُواس (١٩٥ هـ؟) عن بعض هؤلاء الجواري بضَمِير المُذَكَّر.

اَلْغَلَط error

هو عند أبي هلال العسكري (٣٩٥ هـ) في كتابه «الصِّناعَتَيْن»: الخطأ عن غير قصد، فإن كان تعمُّداً كان كذباً. فمثال الخطأ في اللفظ قول امرىء القيس (١٣٠ - ٨٠ ق. هـ.):

أَلَـمْ تَسْأَلِ الرَّبْعَ الْقَدِيمَ بِعَسْعَسَا
كَأَنِّي أُنادِي إِذْ أُكَلِّمُ أَخْرَسَا

وعسعس: موضع.

ومثال الخطأ في المعنى قول رؤبة (١٤٥ هـ):

وكُلُّ زَجَّاجٍ سُخامِ الْخَمْلِ
يَبْرِي لَهُ في رَعَلاتٍ خُطْلِ

الزجاج: الظليم (ذكر النعام)؛ وزَجَّ الظليمُ: عدا؛ الرَّعْلة: النعامة؛ سخام: أسود؛ الخمْل: في الأصل القطيفة، والمقصود ريش النعام الذي يشبه القطيفة. وخطل جمع أخطل وخطلاء: المتبختر أو المتبخترة في المشي. بري له: عرض. فجعل للظليم عدة إناث، وليس له إلا أنثى واحدة.

(انظر: عيوب الشعر).

اَلْغُلُوّ (ghuluww)

هو، عند الأَخْفَش الأوْسَط (٢١٥ هـ)، حركةُ ما قبل الغَالِي كحركة القاف في (المُخْتَرَقَنْ) إذا حركتها لِلتَّخلُّص من التقاء السّاكِنَيْن.

(انظر: الغالِي، والمبالغة، والإفراط في الصفة).

اَلْغَمْغَمة (ghamghama)

وهي، في لهجة قُضاعة، عدم تَمَيُّز حروف الكلمات وظهورها أثناء الكلام.

اَلْغِناءُ الْعَرَبيّ Arabic singing

إسْتَحْدَثَ المُغَنُّون نظرية الغناء بالمدينة في العصر الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ)، وجعلوها ستة أضرب: الثقيل الأول، والثقيل الثاني، وخفيف الثقيل، والرَّمَل، وخفيف الرمل، والهزج، فالثقيل الأول مثلاً بالإصْبَع الوُسْطَى، وخفيف الثقيل بالسَّبّابة، وخفيف الرَّمَل بالبنْصر.

وقد تأثرت هذه النظرية بألحان الروم والفرس. وأول من تغنى بالمدينة غناء مُحْكَماً في هذا العصر طُوَيْس، وهو أول من صنع الهَزَج والرَّمَل في الإسلام.

غنائِيّ lyric

١ - في الشعر اليوناني القديم: صفة تطلق على ذلك الشعر الذي يُنْظَم بقصد التغني به في موضوعات المديح أو الرِّواية أو السَّرْد القَصَصِيّ على أوتار القِيثارة القديمة المسماة باللِّيرا lyra .

٢ - في الآداب الحديثة: صِفَة لشعر لا يُتغنَّى به موسيقياً، وإنما يَحتفظ بشكل القصائد الغنائية اليونانية القديمة وببعض موضوعاتها. فهو شعر يعبر عن انفعالات الشاعر لما يؤثر في نفسه من أحداث، خلافاً للملحمة التي يَرْوِي فيها الشاعر رواية أو سرداً بُطولياً يُهِمّ جميع أفراد المجتمع الذي ينتمي إليه، وعلى عكس الشعر المسرحي الذي يقدم فيه الشاعر روايته بوساطة ممثلين وحوار وإيماء ومناظرَ منقوشة في كثير من الأحيان على خشبة المسرح. وقد يكون هذا الانفعال الذي يعبر عنه الشاعر في الشعر الغنائي فردياً ذاتياً بَحْتاً كالحُبّ، وقد يكون جَماعيّاً (على نحو ما كان في الشعر اليوناني القديم) مثل تمجيد الأبطال أو الاحتفال بالنصر.

غِنائِيّ النَّزْعة lyrical

صِفة تُطْلق على الكلام الذي يُقلِّد الشعر الغنائي من حَيْثُ التعبيرُ عن العواطف مع مُلاحظة أن التقليد هنا يعتمد على كثير من المغالاة والتكلُّف.

اَلْغِنائيّة lyricism

هي تلك النزعة في الشعر بصفة عامة التي تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته بطريقة أخّاذة تستميل النفوس من حَيْثُ الفِكْرة التي تُخاطب العقل، والشعورُ الذي يُناجي القلب، وموسيقى الشعر التي تتردد في الأذن، والصورة الشعرية التي تَمْثُل في الخَيَال.

وللغنائية وسيلتا تعبير: الوسيلة الاعترافية التي تنقل المشاعر الذاتية إلى القارىء، والوسيلة الخطابية التي تعبر عن مشاعرَ عامة كالتغني بحب الوطن وبالنصر، أو التأمل في الموت والطبيعة والقَدَر. ومن أمثلة الوسيلة الأولى قصائد الغزل وتلك التي تعبر عن شعور ديني خاص كتأمُّل الشاعر في الغيب أو تضرُّعه إلى الله نتيجةَ لحَدَث أصابه هو نفسه وذلك كرثاء الطُّغْرائِيّ (٥١٣ هـ) لزوجته. ويُشترط في الوسيلة الثانية أن تكون موضوعاتها نابعة من انفعال في نفس الشاعر لا لحَدَث ذاتي فقط، وإنما كذلك لأحداث تَهُمّ الناس جميعاً، مِثال ذلك: قصيدة المَعَرِّيّ (٤٤٩ هـ) التي مطلعها:

غَيْرُ مُجْدٍ في مِلّتي واعتقادي
نَوْحُ باكٍ ولا تَرَنُّمُ شادِ.

الْغَنْدُورِيّة dandyism

نَزْعة أدبية ازدهرت - خاصة بإنجلترا وفرنسا - في القرن التاسع عشر، تتميز بالمبالَغة في التَّأنُّق والتكلُّف في استعمال الأسلوب والمعاني. كما تتميز بازدراء ذوق الجمهور. مثال ذلك كتابات جماعة من الأدباء العرب المحدثين التزموا الأناقة في التعبير بأسلوب الشعر المنثور مثل بشر فارس وحسين عفيف.

اَلْغُنَّة nasal sounds

هي إطالة صوت النون مع نَغْمة موسيقية مُحَبَّبة إلى الأذن العربية، وهي وسيلة لجأ إليها القُرّاء منذ القِدَم حتى لا يُقْرأَ القرآنُ الكريم كاللغة الدّارِجة في أحاديث الناس.

الغُنُوصِيّة gnosticism

مذهب تلفيقي يجمع بين الفلسفة والدين، ويقوم على أساس فكرة الصدور ومزج المعارف الإنسانية بعضها ببعض، ويشتمل على طائفة من الآراء المضنون بها على غير أهلها، وفيه تلتقي الأفكار القبالية بالأفلاطونية الحديثة وبعض التعاليم الشرقية كالْمَزْدَكِيّة والْمَانَوِيّة، وكان له أثره في التفكير الفلسفي في المسيحية والإسلام (مج ١٠).

الغُوطيّة (انظر: القُوطِيّة).

غَيْرُ الْمُباشِر oblique

صِفة تُستعمل كثيراً في النقد الأدبي لتحليل المعنى

المقصود من أثر أدبي معين، فقد يُستنبط منه معنى مباشر واضح في حين أن المؤلِّف يرمي من ورائه إلى غرض آخَر غير مُباشِر. وإن تعدد المعاني الظاهرة والخفية في الأثر الأدبي الواحد يعتبر من مزاياه في أغلب الأحيان.

غَيْرُ الْمُسْتَنِير philistine

مُصطلح أطلق على من لا يبالون بالثقافة ولا الفن ولا الاعتبارات الجمالية والروحية لانغماسهم في المادية وحب المال. وقد أطلق الشاعر الناقد الإنجليزي ماثيو آرنولد Matthew Arnold مُصطلَح الفلسطيني القديم على أولئك الذين يعتقدون أن الثَّراء مفتاح السعادة تبعاً للتهمة التي كانت توجهها التوراة إليهم. وأول ذِكْر لهذا المُصطلَح ورد في محاضرة ألقاها آرنولد بعنوان «العذوبة والنور» «Sweetness and Light» (١٨٦٧) قبيل تركه منصِب أستاذية الشعر بجامعة أكسفورد قائلاً: إن الثقافة هي وحدها التي تستطيع أن تأتي بذلك التطهير للنفوس والأذهان الذي هو الضمان الوحيد لعدم سيطرة الفلسطينيين القدامى على الحاضر والمستقبل. وقد لقي هذا المُصطلَح رَواجاً بين جماعة الشعراء والكُتَّاب الذين كانوا يختلطون بأوسكار وايلد Oscar Wilde (١٨٥٤ ـ ١٩٠٠)، وكُتَّاب «مجلة الكتاب الأصفر» The Yellow Book (١٨٩٤ - ١٨٩٧) في كتاباتهم التي يهاجمون فيها قيم الطبقة المتوسطة ومعاييرها.

بابُ الفَاء

الفاتحة proem

ذلك الكلام الذي تُستَهلُّ به قراءة القرآن الكريم والأثر الأدبي وخاصة الخُطَب.

اَلْفَاجعةُ الْمَلْحَمِيّة heroic drama; heroic tragedy

وهي نوع من المسرحية اِزْدَهَر بإنجلترا فيما بين ١٦٦٤ و١٦٧٨ م وسُمِّيت ملحمية لأنها كانت تكتب بالدوبيت الملحمي. أما من حيث موضوعاتها فقد كانت متأثرة بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي: تعالج الصراع بين الحُبِّ والواجب أو بين العاطفة والشرف، إلا أنها لم تكن مأساة بالمعنى المألوف لأنها كانت تنتهي غالباً نهاية سعيدة.

ومن أشهر مؤلفيها: درايدن Dryden وهوارد Sir Robert Howard وأُوتوي Thomas Otway. ومن أشهر الفواجع الملحمية «أُورنج زيب» Aureng Zebe (١٦٧٦ م) لدرايدن. وقد سخر من هذا النوع المسرحي جورج فليارز George Villiers, Duke of Buckingham (١٦٢٨ - ١٦٨٧ م) في مسرحيته الهزلية الساخرة المسماة «التجربة على المسرح» The Rehearsal (١٦٧١ ميلادياً).

اَلْفارس، (الْكَفالير) Cavalier

١ - لقب يُطلق على أنصار ملك انكلترا (تشارلز الأول) في الحرب الأهلية بينه وبين جيوش البرلمان بقيادة أوليفر كروموبل في القرن السابع عشر.

٢ - صفة تطلق على مدرسة من الشعراء المناصرين للملك تشارلز الأول، يتميز شعرهم بالرقة والغَزَل وامتداح الخمر والوفاء للمَلِك والرغبة في الدفاع عن قضيته.

٣ - صفة تُطلق على مدرسة مسرحية كانت ترعاها هنرييتا ماريا زوجة تشارلز الأول في العَقْد الرابع من القرن السابع عشر.

وتتميز مسرحياتها باللغة الوَقُورة المُفرطة في البَلاغة، وبموضوعاتها المُقْتَبَسة من الروايات النَّثْرية اليونانية القديمة.

اَلْفارس (انظر: المهزلة المقحمة).

اَلْفَاصِلُ التَّرْفِيهِيّ interlude

نوع من المسرحية القصيرة يغلب عليها الطَّابَع الهزلي كانت تُمثَّل بإنجلترا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ترفيهاً للجمهور الارستقراطي أثناء وليمة في البَلاط المَلَكي أو في كلية من الكليات، وأحياناً كانت تصطبغ هذه المسرحيات القصيرة بصبغة أخلاقية وَعْظية كما هي الحال في مسرحية «فولجنز ولوكريس» Fulgens and Lucrece لهنري ميدول Henry Medwall (كان حيّاً سنة ١٤٨٦ م) وقد اشْتَهَرت هذه المسرحية بأنها أول مسرحية إنجليزية مستقلة عن العنصر الديني، ولكن كانت المهزلة هي النوع الغالب من أمثال «الأربعة من حرف ب» The Four P's

(١٥٤٥ م؟) لجون هيوود John Heywood (١٤٩٧ - ١٥٨٠ م؟). وأحياناً يُطلَق هذا المصطلَح على المشاهد الهزلية التي كانت تتخلّل الفصول الجادّة في المسرحيات الدينية في العصور الوسطى.

اَلْفاصِلة

(انظر: السجع).

اَلْفاصِلةَ الصُّغْرَى

هي، في العروض العربي، ما تَكَوَّنَتْ من ثلاث حَرَكات بعدها سُكُون. مثال ذلك: عَلِمُوا، أو بَلَغَتْ.

اَلْفاصِلةُ الْكُبْرَى

هي في العروض العربي، ما تَكَوَّنَت من أربع حَرَكات بعدها سُكُون مثل عَمَلُكُمْ، وشَكَةٌ (شَبَكَتُنْ).

الفاعل the subject of a verbal sentence

هو اسم صَريح أو مؤوَّل، ظاهِر أو مُضْمَر، بارز أو مستتر، أُسْنِدَ إليه فعل أو شِبْهُه، متقدم عليه، مبني للمعلوم، دال على من وقع منه الفعل أو اتصف به. فالاسم الصريح مثل أقبل الربيع بزهوره، والمؤول (قد يكون مصدراً مأخوذاً من أنَّ واسمها وخبرها، أو من أنْ والفعل، أو من ما المَصْدريَّة والفعل) مثل قول الشاعر:

يَسُرُّ المرءَ ما ذَهَبَ الليالي
وكان ذهابُهُنَّ له ذَهابا

أي يسر المرءَ ذهابُ الليالي. وشبه الفعل هو اسم الفاعل، وصيغ المبالغة والصفة المشبهة واسم التفضيل، واسم الفعل، والمصدر مثال ذلك مع اسم الفاعل: أعائدٌ أبوكَ غَداً؟، (فأبو) فاعل سَدَّ مَسَدَّ الخبر والكاف مضاف إليه، ومع أفعل التفضيل: ما رأيت طالبا أحَبَّ إليه الجِدُّ من سمير، فالجد فاعل أحب، ومع اسم الفعل قوله تعالى: ﴿وَيْ كَأَنَّهُ لا يُفْلِحُ الْكافِرُونَ﴾ أي أعجب أنا. والضمير البارز مثل تاء الفاعل في قولك: حضرتُ إلى المكتبة لاستعارة بعض الكتب. والضمير المستتر كفاعل نعبد في قوله تعالى: ﴿إيّاكَ نَعْبُدُ﴾ فالفاعل ضمير مستتر تقديره نحن. ومثال الفعل الذي اتصف به الفاعل: مات الشَّقِيُّ.

«فاوْسْت» Faust

شخصية رمزية في الآداب الأوربية ظهرت أول ما ظهرت في ألمانيا. وأصلها شخص يُدْعَى فاوست، ويبدو أنه عاش في أوائل القرن السادس الميلادي بالقرب من مدينة ڤايمار Weimar في ألمانيا، واشتُهر بالسِّيمياء والعِرافة والسِّحْر. وقد أُلِّفت حوله قِصص وأساطير كثيرة بعضها مستعار من أساطير غيره من العرّافين والدجالين، ومن أهمها قصة عهده مع الشيطان التي ذكرت في كتاب «القصص الشعبي» Volksbuch (١٥٨٧ م) حيث نص على أن جزاء فاوست لعهده مع الشيطان كان موتَه خنقاً بيد نفس الشيطان. وبعد اشتهار فاوست في المعالجة المسرحية الانجليزية لكرستوفر مارلو Christopher Marlowe أخذت شخصيته تتعمق وتتعقد حتى أصبحت رمزاً لظمإ الإنسان إلى معرفة أسرار الكون ولتشوقه للسعادة. وأهم معالجة فلسفية مسرحية لهذه الشخصية المتطورة هي مسرحية «فاوست» الشهيرة للشاعر العبقري الألماني يوهان فولفجانج ڤون جوته (١٧٤٩ - ١٨١٦ م) Johann Wolfgang von Goethe وقد ظهرت هذه المسرحية في جزءين: الأول سنة ١٨٠٨، والثاني ١٨٣١ م بعد موت الشاعر. ثم أصبح فاوست بعد ذلك رمزاً للإنسان التعيس الذي يحاول بشكل أو بآخَرَ أن يتغلب على بؤس وضعه في العالَم، فلا يَلْقَى سوى الخيبة برغم تجدد محاولاته لفهم أسرار مأساته. وقد عالج شخصية فاوست الأديب الألماني الحديث توماس مان Thomas Mann (١٨٧٥ - ١٩٥٥ م) في روايته «الدكتور فاوستوس» Doktor Faustus (١٩٤٧ م) بصورة جديدة تتمثل في أنه

شخصية رامزة لمأساة الفنان في المجتمع المادي الحديث.

فائدةُ الْخَبَر

هي، في علم المعاني العربي، أن تنقل الى مُخاطَبك المضمونَ الذي اشتمل عليه الخبر، مثال ذلك: بنى جوهر الصِّقِلّي مدينة القاهرة.

اَلْفَتْرة، اَلزَّمان moment

عند هيبوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣ م)، الفيلسوف الناقد الفرنسي: هي إحدى المؤَثِّرات الثلاثة (الجنس - البيئة - العصر) التي تحدد ماهية العبقرية عند المفكر أو الأديب، ويندرج تحت فهمه للعصر أو الزمان مجموع أوجه النمو الفكري والاجتماعي في حِقْبَة مُعَيَّنَة من التاريخ من شأنها أن تحدد اتجاه النمو الفكري والاجتماعي اللاّحِق.

فَتَى الْعَسْكَر

هذا لقبُ محمد بن منصور بن زياد كاتِب البَرامِكة، وخليفةِ الفضل بن جعفر البرمكي بباب الرشيد (١٧٠ - ١٩٣ هـ)، وإنما لُقِّبَ بذلك لبَلائه في الحروب، ولمُسْلِم بن الوَليد (٢٠٨ هـ) فيه قصيدتان افتتح إحداهما بقوله:

عاصَى الشبابَ فراحَ غيرَ مُفَنَّدِ
وأقام بين عزيمةٍ وتجلُّدِ

اَلْفَجيعةُ الْخاتِمة catastrophe

التحول الذي يؤدِّي إلى الحادث الأخير في المأساة.

الفَحْفَحة (faḥfaḥa)

هي، في لهجة هُذَيْل: جعل الحاء عينا كقولهم:

أَعَلَّ اللهُ الْعَلال.

أي:

أحل الله الحلال.

الفَحْل (Faḥl)

هو عَلْقَمة الفحل شاعر تميمي (جاهلي) لقب بالفحل لجودة شعره.

اَلْفَخامة magnificence

المَثَل الأعلى للرجل العظيم حَسَبَ كُتُب الأخلاق والملاحم الشعرية في عصر النهضة بأوربا. وكان هذا المفهوم بمثابة دِرْع يتسلح به الأمير أو الحاكم دفاعاً عن نفسه وعمَّن يلوذ به ضد تقلُّبات الزمن التي لا يؤْمن جانبها. وكانت الفخامة بهذا المعنى تتألف من ١٢ فضيلة مجتمعة، بعضها فضائل دينية كالتقوى والعفة، وبعضها أخلاقية كالاعتدال والوفاء، وبعضها سياسية كالعدالة، وبعضها اجتماعية كالأدب والصداقة. وكان فلاسفة عصر النهضة يعتبرون توليف هذه الفضائل الاثنتي عشرة بنسب متساوية منسوبة إلى أرسطو في كتابه «الأخلاق» رغم أنه في الواقع لم يذكرها. وقد عالج الشاعر الإنجليزي إدموند سبنسر Edmund Spenser الفضيلة الجامعة في ملحمته الرمزية «ملكة الجان» The Faerie Queene التي قسمها ١٢ كتاباً، وإن لم يستطع إنجاز أكثر من ستة منها، وكل كِتاب يمثِّل فارساً من فُرْسان الملك آرثر يمتاز بإحدى هذه الفضائل، والملك آرثر نفسه كان المفروض أنه يمثل الفخامة لو أُتيح لهذا الشاعر أن يُتِمَّ مَلْحَمَته.

اَلْفِراسة physiognomy

هي الاستدلال بالأمور الظاهرة على الأمور الخَفِيّة، كالاستدلال بشكل المرء ولونه وقوله على خُلُقه، والاستدلال باتساع الجَبين على الذكاء، وعَرْض القَفا على الغَباء، وضِيق العين على الشُّحّ، وغِلَظ الشفتين على الإسْراف في الحب والبُغْض.

(انظر: القيافة).

اَلْفَرائِد nonce words

هي - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) - «إتيانُ المتكلم بلفظة تَنْزِلُ مَنْزِلة الفَريدة من حَبِّ العِقْد»، ولعله يقصد بذلك أن تكون اللفظة فريدة في دلالتها على معناها، وعلى هذا تكون الفرائد من باب ائْتِلاف اللَّفْظ مع المعنى. (الدكتور حفني محمد شرف - ابن أبي الإصبع المصري بين علماء البلاغة).

اَلْفَرْدِيَّة individualism

الفردية بمعناها الفلسفي الأصلي هي أية نظرية أو اتِّجاه فِكْري يَرَى أن الفرد أعلى ما في الكون قيمةً، ولذا يجب أن يهدِفَ كل تنظيم بشري أو اجتماعي إلى خدمته.

أمّا استعمالات هذا الاصطلاح، فَنَجدها أولا في مناهج البحث العلمي، ثم في عِلْمَي الاجتماع والسياسة. ففي مناهج البحث العلمي: يستعمل بمعنى كل نظرية ترمي إلى تفسير الظواهر التاريخية والاجتماعية في ضوء نفسية الفرد، وأن هذه الظواهر نتيجة نشاط شعوري أو غير شعوري ينبعث من فرد أو أفراد معدودين. فنظرية تولستوي في التاريخ، الواردة في روايته الشهيرة «الحرب والسلم» ما هي إلا تطبيق لهذا الاستعمال، وذلك لأنه جعل البطل محرِّكاً للتاريخ، فأثار بهذا غضب رُوَّاد الماركسية أمثال پليخانوف Plekhanov الذي حاول تفنيد نظرية تولستوي في كِتابه المشهور «الفرد والتاريخ». على أنه يُلاحَظ أن تولستوي لم يجعل البطل هو المحرك الوحيد للتاريخ، بل جعله أحَدَ العوامل الهامة في ذلك، بالإضافة إلى مجرد المصادَفة وحالة المُناخ، وعوامل اجتماعية مختلفة في الشعوب المشتركة في الحرب.

وأمّا فيما يتعلق بعِلْمَي الاجتماع والسياسة، فيعني هذا الاصطلاح كل نظرية تُخَوِّلُ الْفَرْدَ أقصى ما يُمْكِن من الحريات الشخصية استناداً إلى أن الناس يُحْكَمُون دائماً أكثر مما يلزم، وأن المَثَل الأعلى في كل مُجتمَع هو تنمية المواهب الفردية والتقليل من سلطات الدولة وسلطانها إلى أقصى حد مُمْكِن أو حتى محو هذا السلطان في نظر الفوضويين مثلاً. وهذه هي الفردية التي يتكلم عنها «ميثاق حقوق الإنسان» وليدُ الثورة الفرنسية سنةَ ١٧٨٩، وأيضاً كل حزب في أمريكا وغرب أوربا يصف نفسه بأنه حر منذ ذلك التاريخ. ويتصل بهذا استعمال آخَر هو النظرية القائلة بأن غرض المجتمع هو أن يضمن سعادة أفراده، وأن يُعينهم على الوصول إلى أعلى درجات الكمال، فالنُّظُم الاجتماعية والسياسية في هذا الرأي ليست سوى ضمانات مؤقتة وقابلة للتغيير والتعديل لازدهار شخصية الفرد أمَلاً في أن مجموع السعادات الفردية يؤدِّي في النهاية إلى سعادة المجموع، وذلك على النقيض من النظريات القائلة بوجوب تضحية الفرد في سبيل الجماعة.

وأخيراً يُستعمل هذا الاصطلاح في مَوْطِن الذَّمِّ ليصِفَ حالاً من ثلاث: حال شعور المواطِنين بعدم تسانُد بعضهم مع بعض، لأنَّ جميع الوظائف الاجتماعية تسيطر عليها الدولة (وهذا هو المعنى الذي عناه الأمير كروبوتكين Kropotkin رائد الفوضوية الأوربية في أواخر القرن التاسع عشر)، وحال من يعتقد أن القوة فوق الحق، وأنَّ الأقلية يجب أن تحكُم الأغلبية (كما استعمله أعداء الفاشية والنازية في الدعاية ضدهما)، والحال الأخيرة حال عدم الخضوع للقوانين والتقاليد الاجتماعية زَعْماً بأن الخضوع لهما يتنافَى مع ما يُمليه ضمير الفرد. وهذا الزَّعم صورة من صور الغُرُور البَشَرِيّ.

اَلْفَرَزْدَق (Farazdaq)

هو لقب لأحد شعراء النَّقَائِض المشهورين في عصر بني أمية (٤٠ - ١٣٢ هـ)، لُقِّبَ به لجهامة وَجْهِهِ وغِلَظِه، واسمه همّام بن غالب بن صَعْصَعَة بن ناجية بن عِقال (١١٠ أو ١١٤ هجرية).

اَلْفِرقَةُ الْمَسْرَحِيَّةُ الثّابتة repertory company

هي الفرقة المسرحية المرتبطة ارتباطاً إدارياً بإحدى دُور المَسارح بصفة دائمة مستمرة والتي تتقاضى رواتب شهرية معينة نظير قيامها بتمثيل رصيد مُدَّخَر من المسرحيات في هذه الدور بصفة منتظِمة، وذلك كفرقة رمسيس التي كانت مرتبطة بمسرَح رمسيس، والفرقة القومية المرتبطة بالمسرح القومي في القاهرة.

اَلْفَرَنْسيَّةُ الْقَدِيمة Old French

هي اللغة التي كان يتكلمها ويكتب بها قدماء

الفرنسيين من أوائل القرن التاسع الميلادي حتى أواخر القرن الثالث عشر.

اَلْفَساد (fasād)

وهو، في البلاغة العربية، فساد التَّشبيه أو غير ذلك، ومثاله قولُ ابن المُعْتَزّ (٢٩٦ هجرية):

أَرَى لَيْلاً مِنَ الشَّعْرِ
عَلَى شَمْسٍ مِنَ النَّاسِ

إذ الجمع بين الليل والناس رديء.

(انظر: عيوب الشعر، وفساد التفسير).

فَسادُ التَّفْسير

هو - عند أبي هِلال العَسْكَريّ (٣٩٥ هـ) في كتابه «الصِّناعَتَيْن» - «أن يوردَ (الشاعر) المعانيَ، ويزيدَ فيها أو ينقصَ منها عند شرحها» كقول قُدامة (٣٣٧ هـ):

فيأيُّها الحَيْرانُ في ظُلْمةِ الدُّجَى
ومَن خافَ أن يَلْقاهُ بَغْيٌ من العِدا
تَعالَ إليه تَلْقَ مِن نُورِ وَجْهِهِ
ضِياءً ومن كَفَّيْهِ بَحْراً من النَّدَى

وكان الأوْلى أن يأتي بإزاء بغي العدا بالنُّصْرة، لا بالندى والكرم. (انظر: اَلْفَساد).

اَلْفَصاحة eloquence

قد تكون في الكلمة أو التركيب أو المتكلم.

فَصاحةُ التَّرْكِيب

هي فصاحة كلماته مع سلامته من ضَعْف التأليف، وتَنافُر الكلمات، والتَّعْقيد اللفظي والمعنوي (راجعها في مواضعها).

فَصاحةُ الْكَلِمة

هي سلامتها من تنافر الحروف، والغرابة، ومُخالَفة القِياس الصَّرْفيّ (انظرها في ترتيبها الهجائي).

فَصاحةُ الْمُتَكلم

هي استعداد فِطْريّ ومُكْتَسَب يستطيع به المتكلم أن يعبر عن مُراده بألفاظ فصيحة.

اَلْفَصْل act

أحد الأقسام الرئيسية في المسرحية، وهو يمثل مرحلة هامة في تطور أحداثها. ولم يكُنْ هناك أي تقسيم في المسرحيات اليونانية القديمة، بل كانت مراحل المسرحية يَفصِل بينها أناشيد الجَوْقة. والنظرية الكلاسيكية عامة المستوحاة من أرسطو كانت تقسِّم المسرحية خمسةَ فصول، وقد أقرَّ ذلك هوراس في «فن الشعر»، ونَسَجَ على نفس المِنْوَال نُقَّاد عصر النهضة بأوربا، كما طبَّق هذا التقسيم مُؤلِّفو المسرحية الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر، وظلَّت هذه هي القاعدة حتى أواخر القرن التاسع عشر حينما ضغط إبسن Ibsen عدد الفصول إلى أربعة، وفي الوقت الحاضر نجد الاتجاه نحو ضغطٍ أكثرَ إلى ثلاثة.

والفصل عند علماء العَرُوض من العرب، كلُّ تغيير اخْتُصَّ بالعَروض، ولم يُلْتَزَم مثلُه في حَشْو البيت، وذلك (كمَفاعِلُنْ) في عَرُوض الطويل لأنها تَلْزَم، وهي لا تلزم في الحشو. ومثاله قول طَرَفة بن العَبْد (جاهلي) من بحر الطويل:

سَتُبْدي لَكَ الأيّامُ ما كنتَ جاهلاً
ويَأتِيكَ بالأخْبارِ مَنْ لم تُزَوِّدِ

وتقطيعه

سَتُبْدي / لَكَلأَيْيا / مُمَاكُنْ / تَجاهِلَنْ
فَعُولُن / مفاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفاعِلُنْ

فهذا التغيير من (مَفاعِيلُنْ) إلى (مَفاعِلُنْ) في آخر الشطر الأول (العَروض) يجب أن يلتزم في كل عروض بالمعلقة، أما إذا حدث هذا التغيير في (مَفاعِيلُنْ) الأولى فإنه لا يلتزم.

(انظر: الطّويل، والعَروض، والحَشْو، والقَبْض).

والفصل أو الباب chapter قِسْم من الكِتاب مُتَّصل الموضوع أو الحَدَث، يُرقَّم عادةً، وقد يكون له عُنوان.

اَلْفَصْلُ والْوَصْلُ — asyndeton and conjunction

الوصل، في علم المعاني العربي، هو عطف جملة على غيرها بالواو، والفصل ترك هذا العطف.

فالوصل كقول الأَبِيوَرْدِيَ (٥٥٨ هـ) يخاطب الدهر:

العبدُ ريّانُ من نُعْمَى تَجُودُ بها
والحُرُّ مُلْتَهِبُ الأَحْشاءِ من ظَمَإِ

ومثال الفصل قول أبي العَلاء (٤٤٩ هـ):

لا تطلبَنَّ بآلَةٍ لكَ حاجةً
قلمُ البليغ بغير حَظٍّ مِغْزَلُ

ولكل من الفصل والوصل مواضع مَبْسُوطة في كتب البَلاغة.

(راجع كتاب البلاغة الواضحة ـ لمصطفى أمين وعلي الجارم).

اَلْفَضْلَة — redundancy; superfluity

في النحو العربي، ما يمكن الاستغناء عنه.

(انظر: التمييز، الحال، المفعول لأجله، المفعول المطلق، المفعول معه، العمدة).

الفِطْرة (انظر: الطبيعة).

اَلْفِطْرِيُّ وَالْعاطِفِيّ — naiv und sentimentalisch

عبارة ابتدعها فريدريخ شيلر Friedrich Schiller، الشاعر والناقد الألماني في مقال له عنوانه: «في الشعر الفِطْري والعاطفي Ueber naive und sentimentalische Dichtung» (١٧٩٥)، وقصد بذلك أن الشعراء يمكن تقسيمهم إلى نوعين: شعراء الفطرة الذين تنسجم عبقريتهم انسجاماً كاملاً مع الطبيعة من أمثال قدماء الشعراء في اليونان، وشكسبير، وجوته. وشعراء العاطفة، وهم الذين فقدوا الاتصال المُباشِر بالطبيعة وحاولوا تصويرها بوصفها مثلاً أعلى عَصِيَّ الإدراك، ويمثل لهم شيلر بنفسه وبأغلب الشعراء المعاصرين له الذين حاولوا محاكاة القدامى في آثارهم وقواعدهم النقدية. فشعراء الفطرة عنده يَنْظِمون بمَحْض الغريزة، إذ إنهم يكفيهم التعبير عن أنفسهم حين يعبِّرون عن الطبيعة نفسها، فهم ـ على حد قوله ـ واقعيون تلقائيون. أما شعراء العاطفة فيلتزمون الشكلية لأنهم يحاولون التعبير عن طبيعة مثالية يستعصي إدراكها عليهم فهم بمثابة مِثالِيِّين. وكان لهذه النظرية أثر كبير في الحركة الرومانتيكية الألمانية.

اَلْفِعْلُ التّامّ — attributive verb

هو الذي يرفع الفاعل وينصب المفعول به، مثال ذلك: «نَصَرَ اللهُ المجاهِدين نصراً عزيزاً».

اَلْفِعْلُ الجامِد — aplastic verb

هو الذي لا يتصرف، فلا يُصاغُ منه مُضارِع ولا أمْر ولا مُشْتَقّات، مثال ذلك (لَيْسَ وعسى)، و(فِعْلا أو صيغتا التعجُّب) و(نِعْمَ وبِئْسَ). ويقابله الفعل المتصرِّف.

فِعْلُ الشَّرْط — protasis

هو، في النحو العربي، الركن الأول من ركني الجملة الشرطية، وأولها فعل الشرط، وثانيها جواب الشرط. مِثال ذلك قوله تعالى: ﴿لو كان فيهما آلهة إلا اللهُ لَفَسَدَتا﴾، ففعل الشرط «كان فيهما آلهة إلا الله»، والجواب «لَفَسَدَتا».

اَلْفِعْلُ الصَّحِيح — sound verb

هو ما خلت حروفُه الأصلية من أحرف العِلّة، وأنواعه ثلاثة:

(١) مَهموز، وهو ما كان أحد حروفه الأصلية همزة مثل سأل.

(٢) مُضَعَّف، وهو نوعان: مضعف ثُلاثِيّ مثل شَدَّ، ومضعف رُباعِيّ مثل زَلْزَلَ.

(٣) سالِم، وهو ما سلمت حروفه الأصلية من الهمز والتضعيف مثل شَرِبَ.

الفِعْلُ اللاَّزِم intransitive verb

هو ما لا يحتاج إلى المفعول به، مثل: جَرَى الفلاح إلى الحقل، وذهب الطالب إلى الجامعة.

اَلْفِعْلُ الْمَبْنِيُّ لِلْمَجْهُول passive verb

يُبْنَى الفعل للمجهول بضم أوله وكسر ما قبل آخره إن كان ماضياً مثل قَرَأَ الولدُ الكتابَ، وقُرِئَ الكتابُ. وبضم أوله وفتح ما قبل آخره إن كان مضارعاً مثل يَقْرَأُ التلميذُ الكتابَ، ويُقْرَأُ الكتابُ، ويتحول معه المفعول به إلى نائب فاعِل بعد حذف الفاعل.

اَلْفِعْلُ الْمَبْنِيُّ لِلْمَعْلُوم active verb

هو الذي يحتفظ بحركاته الأصْلِيَّة، ويصحبه فاعِلُه اسماً ظاهِراً أو ضميراً مُسْتَتِراً. مثال ذلك: يُلْقِي المدرسُ الدرسَ، أو المدرسُ يلقي الدرسَ.

اَلْفِعْلُ الْمُتَصَرِّف plastic verb

هو ما له مُضارِع وأمر، وتُصاغُ منه المُشْتَقَات. (انظر: المشتقات والفعل الجامد) مثال ذلك: دَخَلَ.

اَلْفِعْلُ الْمُتَعَدِّي transitive verb

هو ما يحتاج إلى المفعول به، وهو ثلاثة أنواع:

١ ـ متعدٍ لمفعول به واحد مثل صاد علي سمكةً.

٢ ـ متعد لمفعولين أصلها المبتدأ والخبر، وهي: ظَنَّ، وحَسِبَ، وخالَ، وزَعَمَ (وهي تفيد الرُّجْحان)، ورَأَى، ووَجَدَ: وعَلِمَ (وهي تفيد اليَقِين)، وجعل، وصَيَّرَ (وهما تفيدان التَّحْوِيل).

مثال ذلك قول المرحوم الاستاذ علي الجارم يداعب المرحوم الأستاذ مبروك نافع وقد تأخر في الحضور إلى لجنة الامتحان بكلية دار العلوم:

حَسِبْتُكَ مَبْرُوكاً وخِلْتُكَ نافِعاً
فَلا أَنْتَ مَبْرُوكٌ ولا أنت نافِعُ

٣ ـ متعد لمفعولين ليس أصلها المبدأ والخبر، وهو: أَعْطَى، ومَنَحَ، ومَنَعَ، وكَسا، وأَلْبَس. مثال ذلك قول الشاعر:

كَسَوْتَنِي حُلَّةً تَبْلَى مَحاسِنُها
فَسَوْفَ أَكْسُوكَ مِن حُسْنِ الثَّنا حُلَلاَ

ومضارع هذه الأفعال وأمرها يعملان عَمَلَ الماضي.

اَلْفِعْلُ الْمُجَرَّد unaugmented verb

هو ما كانت جميع حروفه أَصْلِيَّة، وهو نوعان:

(١) مُجَرَّد ثُلاثِيّ، مثل خَرَجَ، وَعَدَ.

(٢) مجرد رُباعِيّ، مثل دَحْرَجَ، زَلْزَلَ.

اَلْفِعْلُ الْمَزِيد augmented verb

هو ما زاد فيه على أحْرُفِهِ الأصلية حرفٌ أو حَرْفان أو ثَلاثَةُ أَحْرُف، مثال ذلك: أَكْرَمَ، تَقَدَّمَ، اِسْتَخْرَجَ (مزيد الثلاثي): تَزَلْزَلَ، اِقْشَعَرَّ (مزيد الرباعي).

اَلْفِعلُ الْمُعْتَلّ weak verb

هو ما كان أحد أحْرُفِهِ الأصلية حرف عِلَّة، وأحرف العلة هي: الألف والواو والياء، وأنواعه خمسة:

(١) المِثال، وهو ما كان أوله حرف علة مثل وعد.

(٢) الأَجْوَف، وهو ما كان وسطه حرف علة مثل قال.

(٣) النّاقِص، وهو ما كان آخره حرف علة مثل رمى.

(٤) اللفيف المقرون، وهو ما كان وسطه وآخره حرفَيْ علة مثل عَوَى.

(٥) اللفيف المفروق، وهو ما كان أوله وآخره حرفي علة مثل وَقَى.

اَلْفِعْلُ النَّاقِص defective verb

هو الفعل الذي يرفع المبتدأ اسماً له، وينصب الخبر خبراً له، وهو كان وأخواتها.

(انظر: النواسخ، الفعل المعتل).

فِقْدانُ التَّتابُع، اَلْفَصْل anacoluthon

الانتقال المُفاجِيء إلى جُملة ثانية قبل أن تَتِمَّ الجُملة الأُولى، وذلك كقولك: ينبغي أن تذهب إلى . . . - اذهبْ إلى حيث تشاء.

اَلْفِقْرَةُ الشِّعْرِيّة strophe

في الشعر الحر: هو مجموعة من أبيات القصيدة تتَّحد في المعنى أو في التركيب.

فقه الأدب (انظر: علوم الأدب).

فقْهُ اللُّغة philology

استُعمل هذا المُصطلَح في التقاليد العلمية الأوربية للدلالة على مَعانٍ ثلاثة:

١ - الدراسة المنهجية للغةٍ ما ولآدابها في آن واحد.

٢ - دراسة اللغة دراسة منهجية بالاقتصار على قواعدها النحوية والصرفية وتاريخ تطور الصِّيَغ فيها عَبْرَ العصور.

٣ - دراسة آداب لغةٍ ما مع الاهتمام أولاً بمظاهرها اللغوية البحتة.

أما المعنى الأول فقد أصبح اليوم نادراً جداً، وأما الثاني فقد حل محله ما يسمى بعلم اللغة أو باللغويات، إلا أن بعض دراسات تاريخ اللغة (وخاصّة من خِلال نُصُوصٍ أدبيّة) لا يزال يُسمَّى بِفِقْهِ اللُّغة. وأما الثالث فهو الذي بقي في الاستعمال حتى يومنا هذا.

اَلْفُكاهة humour

تلك الصفة في العمل أو في الكلام أو في الموقف أو في الكتابة التي تثير الضحك لدى النظارة أو القراء. وقد اختلف النُّقَّاد في ماهية هذه الصفة: فأرسطو مثلا ينسبها إلى عيب أو تشويه في أمرٍ ما لا يصل إلى مرتبة الإيذاء أو الإيلام، فالضحك عنده تعبير عن استهزاء مُلطَّف ينتج عن اكتشاف نقطةِ ضعفٍ لدى الغير يعتقد لضاحك أنه هو نفسه لا يتَّصِف بها.

أما الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز Thomas Hobbes (١٥٨٨ - ١٦٧٩ م) فكان ينسب الضحك إلى ما أسماه «المجد المفاجيء» a sudden glory، ويعني بذلك اكتشاف الإنسان لدى الغير أو في موقفٍ ما ما يساعده على الرِّضا عن نفسه أكثر مما هو راضٍ عنها.

وهناك نظريات كثيرة اِزْدَهَرَتْ بين فلاسفة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بأوربا (ومن أهمهم كانط Kant وشوبنهور Schopenhauer وهربرت سپنسر Herbert Spencer) تدور حول فكرة كون الضحك نتيجة لإدراك التعارض الواضح بين أمر متوقع مألوف وحقيقة غير متوقعة بشرط ألا ينتج عن ذلك ضرر بليغ. والمثال المُتداوَل لذلك هو انزلاق الإنسان بقشرة موز من غير أن يلحقه ضرر بليغ.

وهناك نظريات أُخرى كثيرة في عِلْم النفْس الحديث تُرْجِعُ الضحك إلى اتجاهات اعتدائية جنسية كامنة في النفس تتحرر فجأة من سيطرة التحكم العقلي، فتنفجر بالضحك تعبيراً عن عداوة فطرية بين الإنسان وما يحيط به.

اَلْفِكْرُ الْحُرّ free thought

وهو النزعة في التفكير التي تبتعد عن المفهوم الديني لتفسير العالَم ووضع قواعد الأخلاق في الحياة، مع الالتزام أصْلاً بِرَدِّ القواعد الأخلاقية إلى ما يُمليه العقل والتجارِب.

اَلْفِكْرة idea

١ - عند أفلاطون: النموذج العقلي للأشياء الحسِّية فهو الوجود الحقيقي.

٢ - عند «كانط»، تصوُّر ذِهْني يجاوز عالَم الحِسِّ وليس له ما يماثله في عالَم التجرِبة . . .

٣ - الفكرة أو المعنى عند أنصار المذهب الحِسِّي، وأوَّلُهم أرسطو: هي الصورة الذهنية المستمَدَّة من العالَم الخارجي.

يقول الجرجاني: «المعاني هي الصور الذهنية» «تعريفات» (مج ١١).

اَلْفَكّ (fakk)

هو في الشعر العربي، أن ينفصل المِصْراع الأول عن المصراع الثاني، ولا يتعلق بشيء من معناه. (انظر: عيوب الشعر).

فَكّ الإدْغام diaeresis

تحريك الساكن في الحرفين المدغمين وتسكين المتحرك منهما. مثال ذلك: شدّ، وشددت.

اَلْفَلاسفة philosophes

١ ـ أطلق هذا اللفظ عند المسلمين قديماً على المستبدين بالرأي، المنكرين للنبوات، غير أن فلاسفة الإسلام بوجه خاص حاولوا التوفيق بالمنطق بين ما جاء به الوحي وما ارتضاه العقل، وإن كانوا لم يسلموا أحياناً من الاستهجان، فقيل فيهم «من تمنطق فقد تزندق».

٢ ـ ثم أطلق هذا الاسم على جماعة من الكتاب الفرنسيين في القرن الثامن عشر الذين كانوا يتميزون بالتشكُّك في الدِّين، والمادية في الفلسفة، ومذهب السعادة الحِسِّيَّة في عِلْم الأخلاق، وأغلب أفكارهم تضمنتها دائرة المعارف التي أشرف على نشرها ديدرو (١٧١٣ ـ ١٧٨٤)، ودالمبير (١٧١٧ ـ ١٧٨٣)، والتي ظهرت في خمسة وثلاثين مجلداً بين ١٧٥١ و١٧٧٦.

اَلْفَلْسَفَة philosophy

هي في أصل معناها اليوناني مُصادَقة الحِكْمة، والحكيم هو من كان يهتم بمعرفة الأشياء إلّهية كانت أو بَشَرية، كما كان يعنى بأصل الأحداث وأسبابها، فكانت الفلسفة لدى أرسطو، بمثّابة معرفة عقلية تشمل كل علوم البَشَر على اختلاف أنواعها، فكانت تشمل أنواعاً ثلاثة: الفلسفة الأولى، وموضوعها الموجودات المفارقة وغير المتحركة، وهي العلم الإلّهي. (وعند ابن سينا: موضوعها الموجود المطلق بما هو موجود مطلق، والفلسفة الإلّهية جزء منها).

والنوع الثاني الفلسفة الأخلاقية، وهي التي يندرج تحتها كل علوم الأخلاق التي «تعلم الفضائل وكيفية اقتنائها لتزكوَ بها النفس، وتعلم الرذائل وكيفية توقيها لتطهَّر عنها النفس» (ابن سينا: الطَّبيعات من «عيون الحِكْمة»).

والنوع الثالث الفلسفة الطبيعية، أو الفلسفة الثانية. وهي التي كان يقصدها المسلمون من لفظ فلسفة في القرن الثالث الهجري. وكانت تشمل كل العَلوم التي تفسر الكون بما فيه الإنسان، أما الفلاسفة المسيحيون فقد اعتبروا الفلسفة بهذا المعنى مُنافِيَةً للدين الذي يستند في اعتبارهم إلى الوحي لا إلى العقل أصْلاً. ومنذ القرن الثامن عشر في أوربا اعتبرت الفلسفة مختلفة عن العلوم باعتبارين: أحدهما أن العلوم تطبيق لِقُوَى العقل على معرفة الأشياء، في حين أن الفلسفة موضوعها العقل نفسه (وترجع هذه التفرقة إلى أفلاطون نفسه)، وثانيهما أن الفيلسوف بطبيعته يحاول دائماً أن يَصِلَ إلى فكرة تركيبية عامة تضم كل معارف البَشر في عدد محدود من المبادىء الدَّالّة، في حين أن العلوم تقتصر على طبقة مُعيَّنة من الأشياء أو الأفكار. فالفيلسوف الفرنسي ڤولتير Voltaire (١٦٩٤ ـ ١٧٧٨) استعمل الفلسفة بهذا المعنى العام عندما ابتدع مُصْطَلَح فلسفة التاريخ قاصداً به ذلك المَبْحَث الذي يستمد من معرفة التاريخ بعض المبادىء العامة التي تنطبق على العقل البَشَري وتطوُّر المُجتَمَعات. ومن بعد فولتير أصبحت الفلسفة في أوربا تتميز بسِماتٍ أربع:

أ ـ الميل إلى اعتبار أن العقل هو مصدر المعرفة المُستَمَدة من التجربة خِلافاً للإيمان.

ب ـ محاولة استيعاب أكبر كمية ممكنة من المعارف العلمية.

جـ ـ السعي لاستنباط مبادىء عامة تَسْري على الأشياء. د ـ التمسُّك بالأمانة الأخلاقية المُطلقة في البحث وراء المعرفة خدمةً لخير البشر.

وفي الوقت الحاضر تدل كلمة « فلسفة » على كل بحوث البشر التي يكون موضوعها الحقيقة وخاصة حقيقة الإنسان. فإذا كان أغلب فلسفات الغرب منذ أفلاطون حتى عهد عمانويل كانط يؤدي إلى وجود الله بصفته مصدرَ الحياة والوجود وأساس قوانين السلوك إلا أن الفلسفة في الوقت الحاضر تُعْنَى بصفة عامة بالبحث عن معنى الحياة وتفسير الكون بوسائلَ قاصرة هي الكلمات والمعاني المختلفة التي ترمز لها، الأمر الذي جعل الكثير من النشاط الفلسفي في وقتنا هذا يَنْصَبُّ على التعريف وتحديد المعاني.

الفَلْسَفة الإسْلاميّة Islamic philosophy

جاور العرب اليونانيين منذ أزمان طويلة قبل ظهور الإسلام، غير أنهم لم يتأثروا بفلسفتهم وعلومهم. فلما ظهر الإسلام ونزل القرآن الكريم حث المسلمين على البحث والتأمل والنظر، ووجدت علوم كثيرة من الفقه إلى أصول الفقه إلىَ علم الكلام إلى غيرها بالإضافة إلى المعارف الأدبية واللغوية العربية، ونشبت الصراعات واشتد الجدل بين أنصار القديم وعشاق الحديث، وفي ميدان هذه الحياة المؤسسة على الفكر والتأمل والإبقاء على القديم أو حلول الجديد محل القديم ولدت الفلسفة الإسلامية قبل أن يتصل المسلمون بفلسفة اليونانيين وعلومهم. وقد كانت الفلسفة الإسلامية في بدء أمرها عملية تجريبية، فلم تُعْنَ بالتفكير في الإلّهيات ولا ما وراء الطبيعة لأن القرآن الكريم كفاهم عناء التفكير في ذلك، على النقيض من الفلسفة اليونانية التي كانت تزدري التجربة وتحتقر التجريب.

ثم اتصل المسلمون بفلسفة اليونان عن طريق النقل والترجمة والاطلاع، فأخذوا يترسمون خطواتها، غير أنهم ما لبثوا أن أنشأوا لأنفسهم فلسفة خاصة بهم تجمع بين ما أمدهم به القرآن الكريم من أفكار واتجاهات وما اقتبسوه من اليونان من نظريات وتأملات. ومع كثرة التيارات الفكرية الأجنبية التي تسربت إلى الفكر العربي لم تحجب شخصيته بل تفاعلت معه وأنتج هذا المزيج لوناً من الفلسفة لا هو باليوناني ولا بالفارسي ولا بالهندي. هذا اللون الجديد هو الفلسفة الإسلامية.

أما رائد الفلسفة الإسلامية فهو أبو يوسف يعقوب ابن اسحق بن الصياح بن عُمران بن اسماعيل بن محمد بن الأشعث الكِنْدِيَ (٢٥٨ هـ ؟). وله عدة كتب في علوم مختلفة مثل المنطق، والفلسفة، والهندسة، والارِثْماطِيقي، (أو الحساب)، والنجوم وغير ذلك.

وأما مُؤسِّسها بحق فهو أبو نصر محمد بن طرخان الفارابيّ (٣٣٩ هـ ؟).

(انظر: المدينة الفاضلة للفارابي).

فلسفة الجمال (انظر: علم الجمال).

فلسفة اللغة (انظر: علم لغة العرب).

اَلْفَلْسَفةُ الْمَدْرَسِيّة scholasticism

١ - هي الفلسفة المبنية على فلسفة أرسطو الكلامية التي عاشت في العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة بأوربا الغربية خاصة. وتتميز بإخضاع الفلسفة لِلاَّهُوت وإقامة صِلَة بين العقل والدِّين، ومِن أشهر رجالها القديس توما الأكويني St. Thomas Aquinas (١٢٢٥ - ١٢٧٤ م).

٢ - امتد هذا المعنى فيما بعد ليُصبح مَستهجَناً يدل على المغالاة في الشكلية الفلسفية وحصر التفكير في مجرد صِيَغ لفظية لا تَمُتُّ إلى الحياة بصِلة.

اَلْفَنْطاسْيا، اَلْمُخَيِّلَة fantasy

مصطلح قديم استعمله أرسطو، وعنه انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدّلالة على الصور الحِسِّيَّة في الذهن، وحلَّ مَحَلَّه الآن « الْمُخَيِّلة » بمدلولها الأوسع (مج ١٠)

اَلْفَنّ

١ - يُطلق على ما يُساوي الصَّنْعة.

٢ - تعبير خارجي عما يَحْدُث في النَّفْس من

بَواعِث وتأثرات بوساطة الخُطوط أو الألوان أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ (مج ٥).

فَنّ تَحْقِيق النُّصُوص textual criticism

إعادة تكوين النص الأصلي لأثر أدبي معيّن بناءً على الأدلة المختلفة التي استمدها المحقّق من المخطوطات الأصلية للنّصّ، كما أنه عرض لهذه الأدلة بحيث يستطيع القارىء أن يتحقق من حُجّيّتها ووجهة نظر المحقّق في طريقة عَرْضها.

فَنّ التَّمْثِيل الإِيْمائِيّ pantomime

فن التمثيل الصامت الذي يعتمد على الإيماء والحركة دون الصوت.

فَنّ الْجَدَل eristic

الأصول التي تقوم عليها المجادَلة عند قدماء الإغريق.

فَنّ الْخَطابة elocution

فن إلقاء الخطب على الجمهور بما فيه من تحكم في الأصوات جهراً وهَمساً، ومن إيماءات تصدر من الخطيب أثناء الخطبة.

فَنّ الخَطّ calligraphy

قواعد تجويد الكتابة باليد.

فَنّ الرِّسالة letter writing

منذ قديم الزمان اعتُبرت كِتابة الرسائل الشخصية النَّمَطَ الذي يُحتذَى في أُسلوب النثر السَّلِس المقبول. وقد كَتَبَ عالِم البلاغة اليوناني ديمتريوس فاليريوس Demetrius Phalerius (٣٤٥ - ٢٨٣ ق. م) في مقاله المشهور عن الأسلوب أن «شعور الودّ» Philophronesis هو الأساس الذي يجب أن ينبني عليه فن كتابة الرسالة، لذلك يجب أن تكون الرسالة بسيطة وقصيرة وواضحة في أُسلوبها، ومع ذلك يجب أن يتناسب هذا الأسلوب مع طبيعة المرسَل إليه من حَيْثُ رَفْعُ الكُلْفة أو التزام الخشوع والاحترام، مع عدم فقدان الصفات المُشار إليها سابقاً. وفي العصور الوسطى الأوربية كانت رسائل شيشرون Cicero وسنكا Seneca اللاتينية تعتبر نموذجاً يُحتذَى حتى باللغات القومية. وقد تطور فن الرسالة في العصور الوسطى بحيث أصبح يتضمن قواعد أكثر تعقيداً لانتشار استعمال الرسالة لأغراض سياسية وتجا ، وعلمية. فأصبحت كُتُب البَلاغة عامة تحتوي على جزء كبير سمي بفنون تحرير الرسائل المناسبة لكل مَقَام artes dictaminis, dictamen, artes dictandi. وكانت هذه الفنون مبدأ لتدوين قواعد علوم البلاغة كما عرفت في الغرب مستقلة عن فن الخَطابة الموروث عن أرسطو. أما الرسالة في الأدب العربي فقد كانت دائماً قالَباً من القوالب الأدبية، وليس لها بعلوم البلاغة، كما عرَّفها المتأخرون، من صلة أكثر مما للقوالب الأخرى من شعر ومقامة وغيرهما. أما إذا أُريدَ بالبلاغة معناها الواسع، ونُظِرَ إلى صِلَتها الوثيقة بالأدب والنقد الأدبي، فقد كان للرسائل الغربية، كما كان لغيرها، في عصور ازدهار الأدب نصيب كبير منها.

فَنّ رَسْم الْخَرائِط cartography

الأصول الفنية لرسم الخرائط الجغرافية. ومن أقدم من كتبوا عن فن رسم الخرائط من العرب ابن خُرْدَاذَبة (٣٠٠ هـ) والخَوارَزْميّ (٣٨٣ هـ).

فَنّ الشِّعْر poetics

هو مُصطلَح يُطلق على كلّ كِتاب أو بَحْث يشتمل على نظرية منهجية لقواعد نَظْم الشِّعر أو لفلسفة ماهية الشعر نفسه. وفي هذه البحوث يقوم المؤلِّف بتعريف الشِّعْر وتحديد أنواعه ووصف صِيَغِه المختلفة والوسائل الفنية التي يستطيع الشاعر أن يلجأ إليها لِيَصُوغ الشعر في هذه الصِّيَغ، كما يحدد تلك المعايير التي يُمْكِن بمقتضاها تمييز الشعر عن غيره من أَوْجُه الإبداع الفني. ويرجع هذا المصطلَح إلى أرسطو الذي سماه «فن الشعر» أو «مَبْحَث حول الشعريات» Peri Poetikes

الذي يمكن اعتباره أساس كل فنون الشّعر اللاحقة في أوربا.

وقد عرّف أرسطو نفسه حدود مبحثه في فصله الأول حينما قال: «إنَّا متكلمون في صَنْعة الشِّعر في ذاتها، وأي قوة لكل نوع من أنواعها، وكيف ينبغي أن تقوم القصة إذا طمح بالشعر إلى حال الجودة، وقائلون أيضاً: من كم جزء يتكون الشعر، وما هي أجزاؤه، وكذلك نتكلم في كل ما يتَّصل بهذا المَبْحَث مُبتدئين في ذلك كله ـ وفقاً للطبيعة ـ من المبادىء الأولى».

(ترجمة الدكتور شكري محمد عياد).

فَنّ الْكِتابة — art of writing

أ ـ الأصول التي تنبني عليها الكتابةُ الخطية العربية، يُسَمَّى فن الخط.

ب ـ الأصول التي تنبني عليها الكتابةُ الإنشائية العربية.

اَلْفَنّ لِلْفَنّ — art for art's sake

شِعار النَّزعة الجماليَّة التي سادت الأدب الفرنسي في أواسِط القرن التاسع عشر، والأدب الإنجليزي في أواخره. وهي ترمي إلى أن الاعتبارات الجَماليَّة تَفْضُلُ الاعتبارات الأخلاقية.

فَنّ المَراجع (انظر: البِبْليوغْرافيا).

فَنّ الْمَكْتَبات — librarianship

هو الفن الذي يبحث في فَهْرَسَةِ الكُتُب، مخطوطة ومطبوعة، بطُرُقها المختلفة فهرسةً توضِّح موضوعاتها وأسماء مؤلِّفيها وعنواناتها وأسماء ناشريها وأزمنة طبعها أو نسخها ومكان الطبع أو النسخ واسم الناسخ إلخ... كما تشمل ترتيبها ووضعها في المكان الأنسب بحيث يسهل الحصول عليها في أقصر زمن وبأقل جهد. وييسر هذا الفن كذلك للباحث الحصول على المراجع التي كُتِبت باللغات المختلفة في موضوع أو موضوعات معينة.

اَلْفَنَّان — artist

١ ـ من يزاول صنعة مُمَيَّزَةً عن غيرها.

٢ ـ من يزاول فَنًّا من الفنون تشكيليًّا كان أم أدبيًّا أم تعبيريًّا بمهارة وحِذْق.

٣ ـ مَن تخصَّص في مزاولة فن من الفنون الجميلة كالنحت أو التصوير مثلا.

٤ ـ تهكُّماً: من يُغالي في التشبُّث بالأهواء العاطفية وتجنب مُقتضَيات الحياة العمليّة.

اَلْفُنُونُ وَالآداب، اَلْعُلُومُ النَّظَرِيّة — liberal arts

وهي الدراسات النظرية العامة كاللغات والفلسفة والتاريخ والآداب والرياضة البحتة والعلوم المجردة التي تدرس بكلية أو جامعة لا بقصد تأهيل الطالب لِمِهْنة معينة، بل لتوسيع معلوماته وثقافته العامة وتنمية قُدْراته العقلية.

اَلْفُنُون الأَرْبَعة — quadrivium

الحساب والموسيقى والهندسة والفَلَك. وهي المنهج الذي كانت تسير عليه جامعات القرون الوسطى بأوربا للسنوات الثلاث بين درجتي البكالوريوس والماجستير.

اَلْفُنُون السَّبْعة — seven arts

١ ـ في الأدب العربي: الفنون السبعة فنون جديدة من النَّظْم، سماها كذلك مُؤَرِّخو الأدب، وتَبِعهم في ذلك أهل العَرُوض. ويظهر أن أقدم هذه الفنون (الموشَّح) ظهر بالأندلس في القرن الثالث للهجرة. وبعض هذه الفنون عامِّيّ، وبعضها يتحلل من قواعد اللغة ـ وخاصة الإعراب وصِيَغ المُفْرَدات. ومنها ما لا يتقيد بقافية واحدة ولا برَوِيٍّ واحد، بل ينوع فيها، وبعضها استعار وزنه من الفارسية. وأغلبها عراقي الأصل. وهذه السبعة هي: المواليا، وكان وكان، والقوما، والدوبيت، والسلسلة، والموشح، والزجل.

(ارجع إليها في ترتيبها الهجائي).

٢ - وفي جامعات العصور الوسطى بأوربا كان يُقصد بها فنون الأدب السبعة التي كانت تُدرَّس بها، منها الفنون الثلاثة trivium التي كانت تدرس للحصول على البكالوريوس (الإجازة الجامعية الأولى في الآداب) بعد أربع سنوات، وهي: المنطق وقواعد اللغة اللاتينية، والبلاغة وتشمل الخَطابة، ثم العلوم الأربعة quadrivium التي كانت دراستها تستغرق ثلاث سنوات للحصول على درجة الماجستير، وهي الرياضة والهندسة والفلك والموسيقى.

فهرس الكتاب

(انظر: المحتويات).

الفِهْرِس الْمُوَحَّد union catalogue

هو الفهرس الذي يضم فَهارسَ عِدَّةِ مكتبات تابعة لهيئة واحدة.

الفهرست الخاص

(انظر: الببليوغرافيا).

فُولْيو. فرخ folio

وحدة قياسية لتقدير عدد كلمات الوثائق في إنجلترا، وتتألف من ٧٢ كلمة. أما القوانين التي يُصْدِرها البرلمان البريطاني فيكون عدد كلمات الفوليو فيها ٩٠ كلمة.

« في صَمِيم الْمَوْضُوع » in medias res

من قواعد الملحمة القديمة أن يَستهلَّ الشاعرُ كلامه بذِكْر موضوعه بصفة عامة، ثم يبتهل إلى إحدى ربات الفنون مُلتمِساً منها الوحي والمُساعَدة، ثم يوجه لها استفهاماً عن طريقة سير الملحمة فتكون الإجابة على الاستفهام هي سرد الشاعر حوادث الملحمة داخلاً في صميم الموضوع لا بادئاً من أول القصة، مع ذكر أهمّ حَدَث فيها، وبعد فترة طويلة يعود إلى المقدِّمات والحوادث السابقة على الحَدَث الرئيسي الذي استَهلَّ به الملحمة.

وهذه طريقة مُتَّبعة أيضاً في كِتابة الرِواية أو القصة القصيرة حيث يبدأ المؤلِّف بسَرْد ذروة الحَبْكة أو أزمتها الرئيسية ليثير انتباه القارىء بالمفاجأة، ثم يعود فيحكي ما أدى إلى هذه الذروة أو الأزمة. ومثال ذلك في الرواية العربية الحديثة بداية كل من روايتي « الطريق » و« اللص والكلاب » لنجيب محفوظ.

فِي الْمَرْجِع الْمَذْكُور op. cit.

(abbr. Lat. 'opere citato')

عِبارة توضع في هامِش نَصِّ الكتاب إشارةً إلى مَرْجع لمؤلَّف ذُكِرَ في النص وعنوانه ذكر قبل ذلك في تهميشة سابقة.

« اَلْڤِيدا » Veda

الكِتاب المقدَّس للهندوقيين الذي يتألف من أربعة أجزاء هي: كُتُب الحكمة، ويحمل كل جزء كلمة « ڤيدا » في عنوانه: وهناك شِبْه إجماع على أن هذه الكتب يَرْجع وضعها إلى ما بين ١٣٠٠ و١٠٠٠ ق. م.

بابُ القاف

اَلْقابِلِيّةُ لِلتَّغيُّر — mutability

هي الفكرة التي تتلخص في التعبير العربي القديم القائل بأن « الدهر حُوَّلٌ قُلَّب »، وهي فكرة انتشرت في كل آداب أوربا منذ العصور الوسطى حتى أواخر عصر النهضة، وهي من الموضوعات الهامة لدى شعراء العصور الوسطى الذين جعلوها أساساً لنظريتهم في المأساة، ولأغلب شِعْرهم الأخلاقي. أما كُتَّاب عصر النهضة فقد توسعوا في هذا المفهوم حتى شمل قانوناً عاماً للكون ولأحواله استخلصوه من ملحمة لوكرتيوس Lucretius الفلسفية اللاتينية « في طبيعة الأشياء» De Rerum Natura ومن الفصلين الأول والأخير من ملحمة الشاعر الروماني أوفيد Ovidius Naso « في مسخ الكائنات » Metamorphoseon .

وهذا المفهوم الفلسفي نجده لدى الشاعر الإنجليزي إدموند سبنسر Edmund Spenser في ملحمته « ملكة الجان » The Faerie Queene ممثلاً بصفة خاصة في الكتاب الثالث من تلك الملحمة الذي يعالج أسطورة « بستان أدونيس » The Garden of Adonis حيث يقرر أن فكرة التغير المستمر تسودها فكرة دوام وأبدية رغم التغير، هي فكرة سلطان الله الذي يفيض محبة غامرة للكون وما به من مخلوقات تولد وتحيا وتموت. وهذه المحبة هي الاستقرار المنشود، ولا يدركها الإنسان إلا بالفضيلة والفهم العميق.

اَلْقارِىء — reader

هو الشخص الذي يقرأ نصّاً ما، والمفروض أن يكون المؤلّف قد وضع ذلك النص بقصد أن يُخاطِب قارئه من خلال الكلمات الرامزة لمعانٍ كامنة في نفسه، وإلا كفَّ عن الكتابة واكتفى بالتأمل صامتاً. ويُلاحَظ أن متعة القارىء تختلف عن متعة النظارة في المسرح أو السينما أو التليفزيون إذ إنه يتمتع منفرداً بحرية نقدية وعدم خضوع لمؤثِّرات خارجة عن إرادته في الاطِّلاع، بينما النظارة يخضعون لجو عام يتألف من مؤثِّرات تخاطب إدراكهم بطُرُق شتَّى، وخارجة عن إرادتهم وذلك كالموسيقى والأضواء والمَناظِر والحركة.

اَلْقاصّ — storyteller

الشخص الذي يَسْرُد القِصَص بجميع أنواعها من قصيرة وطويلة وواقعية وأُسطورية وشعرية ونثرية وشفوية وكتابية، وهو مُصطلَح عامٌّ يميِّز عن المُصطلَحات الخاصة كالمؤلِّف الروائي أو مُنْشِد الملاحم مثلا أو غير ذلك.

اَلْقافِية — rhyme

هي، على رأي الخَليل بن أحمَد (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟)، آخرُ ساكِنَيْنِ في البيت وما بَيْنَهُما والْمُتَحَرِّك قَبْلَ أوَّلِهِما.

وهي، عند الأخْفَش الأوْسَط (٢١٥ هـ)، آخِرُ كلمةٍ في البيت. فقافية البيت الآتي:

أَنْتَ عَلَى مَا لَكَ مِنْ مُرُوءةٍ
رَمَيْتَ بِالْغَدْرِ أحَبَّ مَنْ وَفَى

على رأي الخليل (من وفى)، وعند الأخفش (وفى).

وقد اتجهت جماعة أبوللو إلى عدم التقيد بالقافية في الشعر العربي الحديث، وأطلقوا على شعرهم «الشعر الحر» (انظر: الشعر الحر).

والقافية في اللغات الأوربية: هي تَكْرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة، وغالباً ما تكون في أواخر الأبيات الشعرية، وقد تكون أحياناً في النثر (كالسجع عند العرب)، أو داخل البيت من الشعر. ويُلاحَظ أن القافية لم تُستعمل دائماً في الشعر الأوربي، ولَمْ تظهر إلا في أوائل القرن الثالث عشر لتحل محل الجناس غير التام أو الرَّويِّ البدئي. وهناك اتجاه في الشعر الإنجليزي ظهر منذ القرن السادس عشر إلى التزام الوزن دون القافية، كما هي الحال في الشعر المُرْسَل blank verse الذي نَظَمَه شكسبير وملتون ووردزورث في أغراض مختلفة، والاتجاه اليوم إلى عدم التزام القافية وخاصة في الشعر الحر.

(انظر: الجناس غير التام، الشعر المرسل).

اَلْقافِيةُ الإمْبراطُوريّة rime emperière

في الشعر الفرنسي: اتفاق ثلاثة مَقاطع متتالية بالبيت الشِّعري في القافية، وقريب من هذا في البلاغة العربية سَجْع الشِّعر في رأي البعض ومِثاله قول الخنساء (٥٤ هـ):

حامي الحقيقةِ مَحْمُودُ الخَليقةِ
مَهْديٌّ الطَّريقةِ نَفّاعٌ وضَرّارُ

اَلقافِيةُ الْمُتَكاوِسة perfect rhyme

في الشعرين الفرنسي والإنجليزي، هي القافية التي تنتج عن تكرار أصوات متجانسة تزيد على أربعة مقاطع في نهاية كل بيت.

أما القافية في اصطلاح الخليل بن أحمد (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟)، واضع عِلْم العَرُوض العربي فهي: آخِر ساكنين في البيت وما بينهما، والمتحرك قبل أولهما. مِثال ذلك: قول الشاعر:

عُذْرُ المُغَنِّي دائماً في وَتَرِهْ
عُذْرُ الجَهُول في شُذُوذِ صَدَرِهْ.

فالقافية في رأيه هي (ذُوذِ صَدَرِهْ). فإنْ بلغ عدد المتحركات بين الساكنين أربعة - وهذا أقصى عدد ممكن - سميت القافية متكاوسة. غير أنَّ هذا التحديد لا يخلو من التعسُّف، إذ ليس من الطبيعي أن نحدِّد. الطول الأقصى للقافية بعدد من الأصوات المكررة، ما دام هذا الطول يكمل موسيقى الشعر، ولا يُخِلُّ بالمعنى، كما لا يتسم بالتكلف، وذلك على نحو ما كان يفعل أبو العلاء المعري (٤٤٩ هـ) في بعض قصائده. (انظر: لزوم ما لا يلزم).

اَلْقافِيةُ الْمُجَنَّسة mosaic rhyme

هو إيجاد جناس بين قافيتين إحداهما مؤلَّفة من كلمة والأخرى من كلمتين أو أكثر بحيث تتفقان في النطق. وهذا قريب، في البديع العربي، من الجناس المُرَكَّب كقول أبي الفتح البستي (٤٠٠ هـ):

إذا مَلِكٌ لَمْ يَكُنْ «ذا هِبَهْ»
فَدَعْهُ فَدَوْلَتُهُ «ذاهِبَهْ»

ويقصد بالقافية المجنسة أيضاً، أو القافِيةُ الْمُوَرّاة rime riche القافية التي تتكون من كلمتين أو مقطعين أو كلمة ومقطع، ويكون ذلك إما باتفاقهما في الرسم مع اختلافهما في المعنى، وإما باختلافهما في الرسم مع اتفاقهما في النُّطق، وإما باتفاقهما في الحروف المكونة منها أواخر الكلمتين المُقفّاتَيْنِ. مِثال الحالة الأولى:

قول الشاعر إسماعيل باشا صبري:

فقالت أيا إسماعيلَ صبري
فقلت أيا إسما عيلَ صبري

ومثال الحالة الثانية قول أبي الفتح البستي (٤٠٠ هـ):

كلُّكـــم قـــد أخـــذ الجا
مَ ولا جـــامَ لنـــا
مـــا الذي ضرَّ مـــديـــرَ الجا
م لـــو جـــامَلَنـــا .

ومِثال الحالة الثالثة قول إيليا أبي ماضي:

مـــا زلـــت أحسَـــبُ أن الحب زايَلَنِـــي
حتى نَظَـــرْت إليهـــا وهْـــي تبتسمُ
فـــاهتـــز قلبي كما تهتـــزُّ نـــابتـــةٌ
في القَفْـــر مـــرَّ عليهـــا النـــورُ والنَّسَمُ .

اَلْقافِيةُ الْمُذَيَّلة rime couée

في الشعرين الفرنسي والإنجليزي: هـو أن تتفـق الأبيات القصيرة، التي تختم المقاطع الشعريـة المختلفـة بالقصيدة، في القافية، مع اختلافها عن الأبيات الطويلة فيها. وهي قـريبـة جـداً مـن المُخمَّس العـربي الذي تتكرر فيه قافية الشطر الخامس من كل قسم من أقسام المقطوعة، وكذلك الحال مع بعض المُوشَّحات، مِثال ذلـك مـوشـح «اتبعيني» لأمين مشرق الذي يستهله بقوله:

هُـــوَ ذَا الفَجْـــرُ تَلالا
فـــاخْلَعِـــي ثَـــوْبَ الرُّقـــادِ

(انظر: «المخمس»).

اَلْقافِيةُ المطْلَقة

هي ما كانت مَوْصُولة، مثال ذلك قول عُرْوة بن الوَرْد (ثالث الشعراء الصَّعاليك في الجاهلِيّة):

أَتهْـــزأُ منـــي أنْ سَمِنْـــتَ وأنْ تَـــرَى
عليَّ شُحُـــوبَ الحقِّ والحقُّ جـــاهِـــدُ
أُفَـــرِّقُ جسْمِـــي في جُسُـــوم كثيرةٍ
وأَحْسُـــو قَـــراحَ الماء والماءُ بـــاردُ .

والوصل حرف اللين الناشيء عـن إشبـاع حـركـة الروي، وهو في البيت الثاني الواو الناشئة عن إشباع حركة الدال في (باردو).

(انظر: القافِية، والوْصل).

اَلْقافِيةُ الْمَعِيبة imperfect rhyme

هي القافية التي لا تتمشى مع القواعد التي وضعها علماء العَرُوض لها، بل يلحقها عيب من العيوب. ومن هذه العيوب في الشعر الغربي التقفية بين كلمتين تختلف حروفهما الساكنة في النُّطق مع اتِّحاد الحروف الصائتة التي تسبقها. مِثال ذلـك his, kiss ومنهـا التقفيـة بين لفظين كان لهما نفس النطق، ثم اختلفا فيمـا بَعْدُ، مثال ذلك: move, love.

والعيوب في الشعر العربي منها مـا يتعلـق بما قبـل الرَّوِيّ، ومِثالها:

سِنادُ الرِّدْف (الردف أحْرُف العِلّة الثلاثة الملتزَمة قبل الرَّوِيّ)، وهو أن يجيء بيتٌ مردوفاً وآخرُ ليس فيه رِدْف أو مردوفاً بحرف مُخـالِـف، مِثـال ذلـك: رياض، وبغيض.

ومن العيوب ما يتعلق بالروي، ومنها:

١ ـ الإقواء.
٢ ـ التضمين.
٣ ـ الإيطاء.

(انظر: «العـروض الواضـح» للـدكتـور ممدوح حقي).

اَلْقافِيةُ الْمُقَيَّدة

هي ما كانت غير موصولة، أي ليس فيها حرف لين ناشيء عن إشباع حركة الروي، وهو هنا الدال في قول المتنبي (٣٥٤ هـ):

أزائـــرٌ يـــا خيـــالُ أم عـــائـــدْ
أم عنـــد مـــولاكَ أنّنِـــي راقِـــدْ .

(انظر: القافِية، والوَصْل).

القافية المُوَرّاة (انظر: القافية المَجَنَّسة).

اَلْقامُوس، اَلْمُعْجَم dictionary

١ ـ مَرْجع يشتمل على مُفْرَدات لُغَةٍ ما مرتبة عادة ترتيباً هجائيّاً، مع تعريف كل منها وذكر معلومـات

عنها من صيغ ونطق واشتقاق ومَعان واستعمالات مختلفة. مثال ذلك: «المعجم الوسيط» لمجمع اللغة العربية بالقاهرة.

٢ - مرجع به قائمة مرتَّبة ترتيباً هجائياً لمصطلحات موضوع أو علم معين، مع ذكر معانيها وتطبيقاتها المختلفة، مثال ذلك: «قاموس الألفاظ والأعلام القرآنية» لواضعه محمد إسماعيل إبراهيم.

٣ - مرجع به مفردات لغة ما مرتبة ترتيباً هجائياً ومترجمة إلى لغة أو لغات أخرى. وقد يقتصر هذا النوع على مُصطلَحات موضوع أو فرع معيَّن من فروع المعرفة. مثال ذلك: «قاموس النهضة» في اللغتين الإنجليزية والعربية لمصنفه إسماعيل مَظْهَر، و«معجم المصطلحات الفنية» (إنجليزي عربي)، نشر التدريب المهني للقوات المسلحة في جهورية مصر العربية.

وإذا أُطلق لفظ «القاموس» انصرف إلى «القاموس المحيط» للفيروزابادي (٧٢٩ - ٨١٧ هـ).

القاموس الجُغْرافِيّ (انظر: مُعجَم البُلْدان).

قامُوسُ الْقَوافِي rhyming dictionary

نوع من المعاجم المتخصِّصة المعروفة في أغلب الحضارات الأوربية والتي تُرتَّب فيها المقاطع الأخيرة للكلمات ترتيباً هجائياً، وتحت كل مَقْطَع جيع الكلمات التي تنتهي به، والغرض من هذا مُساعدَة الشاعر في إيجاد الألفاظ التي تنتهي بالمقاطع التي تتطلبها قوافيه. ومع أهمية مِثل هذا المعجم للمبتدىء في نَظْم الشعر إلا أن كثرة اللجوء إليه تؤدِّي حتماً إلى الافتعال والتكلُّف. ويشبه هذا فهارس القوافي في بعض الكتب العربية إلا أن هذه الفهارس مقصورة على القصائد التي وردت في كتب مُعيَّنة مِثال ذلك فهرس القسم الأول من «شرح المختار من لزوميات أبي العلاء» للبَطَلْيَوْسِيّ الذي نشره مركز تحقيق التراث بوزارة الثقافة المصرية سنة ١٩٧٠.

اَلْقانُون Canon

كتاب في الطب لابن سينا (٤٢٨ هـ).

(وانظر: الشريعة).

قانون الرَّهْبَنة canon

مجموعة الأوامِر والنواهِي التي يلتزم بها نوعٌ معين من الرُّهْبان.

قَانُون الْقُدّاس canon

جزء من القداس يَلِي صلاة التَّقْدِمة، ويتضمن التكريس في الكنيسة الكاثوليكية فقط.

قانُونَ الْكِتاب الْمُقَدَّس canon

ثَبَتُ أَسْفار الكِتاب المقدس المعترف بصحتها وبأنها مُنْزَلة.

اَلْقانُونُ الْكَنَسِيّ canon law

القاعدة أو القانون أو القرار الذي وضعته الكنيسة المسيحية أو مجلس من مجالسها قديماً.

اَلْقائمةُ الثِّقة canon

مجموعة مؤلفات كاتب مُعيَّن موثوق بصحة نِسبتها إليه، أو قائمة القديسين المُعْتَرَفِ بهم من الكنيسة.

قَائِمةُ الْكُتُب index

ويُراد بها عادةً قائمة الكتب المُحرَّمة، وهي قائمة رسمية تنشرها الكنيسة الكاثوليكية بها أسماء الكتب التي حَرَّمَتْ على الكاثوليكيين قراءتها من غير إذْن خاص لِما فيها من آراء تتنافى مع أخلاقهم ومُعتَقداتهم. وقد تضم هذه القائمةُ قائمةَ الكتب التي لا يُسمح بقراءتها إلا في طَبَعات مُهذَّبة. وأول قائمة من هذا النوع نشرت سنة ١٥٦٤ م، وتُنقَّح هذه القائمة سنوياً، غير أنها فقدت الآن أهميتها خاصةً بعد نهضة الكنيسة اللاَّهُوتية الأخيرة.

قائمةُ المَراجع (انظر: البِبْلِيُوغْرافْيا).

اَلْقائِمةُ الْمُيَسَّرة finding list

وهي فهرس مُختصَر يُضاف إلى الفهرس العام

بمكتبةٍ ما للاستعانة به في العثور على الكتب المطلوبة من غير رجوع إلى الفهرس العام، ويشمل أهم ما يتعلق بمؤلِّف أو بموضوع معيَّن.

اَلْقَبْرِيّة epitaph

كتابة تَذكارية (شعرية عادة) على شاهِد قبر إحياءً لذكرى الميْت. مثال ذلك ما كُتب على قبر أبي العلاء (٤٤٩ هـ) من شعره:

هـــــــذا جَنـــــــاهُ أبي عليَّ
ومــــــا جَنَيْـــــــتُ على أحَـــــــدْ.

ثم أصبح المصطلَح الإنجليزيّ يطلق على كل قصيدة قصيرة في ذكر محاسن المتوفَّى أو مَثالبه.

اَلْقَبْض (qabḍ)

هو، في العَروض العربي، حذفُ الخامِس السّاكِن فتصير مَفاعِيلُنْ مَفاعِلُنْ، وفَعُولُنْ فَعُولُ. ومثاله ما يُنْسَبُ لامرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ قبل الهجرة):

أَتَطْلُـــبُ مَـــنْ أُسُـــودُ بِيشَةَ دونَـــهُ
أبُـــو مطـــرٍ وعـــامِـــرٌ وأبـــو سَعْـــدِ

وتقطيعه

أَتَطْلُ / بُمَنْ أُسُو / وهكذا
فَعُولُ / مَفاعِلُن/
مَقْبُوض / مقبوض / .

اَلْقُدامَى Ancients

يقصد بالمصطلح الإنجليزي:

١ ـ أئمة الأدبين الإغريقي والروماني.

٢ ـ أدباء إنجليز وفرنسيون في القرن السابع عشر، يؤمنون بتفوّق القُدامَى تفـوُّقـاً معجـزاً، وضرورةِ تقليدهم.

القَدْح (انظر: الهِجاء).

اَلْقَدَر fate

كون الأشياء محدَّدة مدبرة أَزَلاً بحيث تصبح ولا مناص من وقوعها. وهو بهذا يختلط بالقضاء، ويراد بها «إحاطة علم الله بما يقع من الإنسان بإرادته، وبأن عمل كذا وقع في وقت كذا» (محمد عبده: «رسالة التوحيد»).

وفي المسرح اليوناني القديم: كان القَدَر يلعب دوراً هاماً في سير حوادث المسرحية، وفي إيجاد صراع يائس بين بطل المأساة وبين قُوًى غامضـة أقـوى منـه بكثير تدفعه، من حيثُ لا يدري، إلى النهاية الفاجعة. ولا شك أن مسرح أيسخـولـوس خير مثـال للصراع بين البطل والقدر.

القدر السابق (انظر: الانتخاب الإلّهي).

اَلْقَدَرُ الْمَحْتُوم fatality

كل حدث تفرضه القوة العليا، ولا يبدو أنه ناتج من طبيعة الأشياء (مج ١٠).

اَلْقُدْرَةُ الإلّهِيّةُ الْكامِنة instress

وهي في الأدب الإنجليزي عِبارة استعملها الشاعر الإنجليزي الكاثوليكي جرارد مانلي هوبكنـز Gerard Manley Hopkins (١٨٤٤ - ١٨٨٩ م) ليصِـفَ بها تلك القوة الإلّهية الخارقة في رأيه التي تحدِّد البِنْية المميِّزة للشيء وتكمُن فيها وتربِط بين أجزائها، وتُسقِط على عقل القارىء مـاهيـةَ التصميم لهذه البِنيـة. فقـال هوبكنز، وهو يصف زهرة زرقاء: «بوساطتها أعـرف جَمال الإلّه تمام المعرفة».

اَلْقَدَرِيّة belief in free will

هو مذهب في عِلْمِ الْكَلام الإسلامي يرى أصحابُه أن الإنسان حر مختار في أفعـالـه وإلا لبطـل الثـواب والعقـاب. وكـان على رأس هـذا المذهـب في العصر الأمـوي (٤٠ - ١٣٢ هـ) الحسَنُ البصري. وقـد انبثق منه مذهبُ الاِعْتِزال. (انظر: المُعْتَزِلة).

القَدَم foot

وهي وحدة الإيقاع في النظم أو النثر تُقاس حَسَب عدد مقاطعها أو نوع هذه المقاطع من ناحية الطول أو القِصَر أو النبر أو عدمه. ويُلاحَظ أن الشِّعر الحُرَّ الحديث لا يتقيد بهذه الوحدة، والأقدام في الإنجليزية

ست وعشرون، والمستعمَل منها عادةً أربع فقط، وفي الشعر الفرنسي: القدم هي المَقْطَع، وتقابل القدم التفعيلة في العروض العربي.

(انظر: التفعيلة).

اَلْقِراءات readings of the Qur'ān

هي قراءة القرآن الكريم بلحون (أي لَهَجات) مختلفة كالفتح والإمالة والإظْهار والإدْغام والمدّ والقَصْر وترقيق الحرف وتفخيمه وضم الهاء والميم في نحو عليهم. وذلك عندما ظهر الإسلام ونزل القرآن بلهجة قريش لم يكن امتزاج اللّهجات العربية تاماً، وكان من العسير أن يقرأ العرب من غير قُرَيْش القرآن بلهجة قريش، فأقرهم الرسول على قراءته بلُحُونهم تسهيلا على الناس وتيسيراً للقراءة.

ثم انبرَى بعض العلماء في المائة الأولى والثانية للهجرة لضبط هذه القراءات، وجعلوها عِلْماً، وأشهرهم سبعة: عبد الله بن عامر (١١٨ هـ)، وعبد الله بن كَثِير (١٢٠ هـ)، وعاصم بن بهدلة الأَسَديّ (١٢٨ هـ)، وأبو عمرو بن العَلاء (١٥٤ هـ)، وحَمْزة بن حبيب الزيات (١٥٦ هـ)، وعلي بن حمزة الكِسائيّ (١٨٩ هـ). وهذه هي القراءات التي أجمع العلماء على صِحّتها.

(انظر: القُرّاء).

اَلْقِراءة reading

١ - تحريك النظر على رموز الكِتابة منطوقة بصوت عال أو من غير صوت، مع إدراك العقل للمَعاني التي ترمز إليها في الحالتين.

٢ - طريقة خاصة لتأويل ما يقرؤه المرء لنص فهمه غيره فهماً مختلفاً. فيقال مثلاً: «قراءة جديدة لمسرحية هملت» بمعنى تأويل جديد لها. وهذا الاستعمال غير شائع في العربية.

٣ - الرواية التي نُسِبت إلى أحد أئمة القُرّاء في قراءة القرآن الكريم، كرواية حَفْص مثلاً.

(انظر: القراءات).

قِراءَةُ الْبَحْث (to) read a paper

هو القيام بقراءة بحث علمي أمام مجلس العلماء بصوت مرتفع، وقد يكون أمام المستمعين نسخة من النَّصّ المقروء قبل قراءته حتى يستطيعوا مُناقَشته بعد الانتهاء من القراءة. وقد جرت العادة ألاّ يكون البَحْثُ قد نُشِر من قَبْلُ.

القَرار، اللاّزمة refrain; burden

عبارة أو بيت من مجموعة أبيات تتكرر في آخِرِ كل مَقْطع أو دور شعري من القصيدة. ويبدو أن اللازمة أو القرار سِمَة للشِّعر البُدائي تساعد على إنشاده وتذكُّره، ونَجِدُ أمثلة لذلك في «كتاب الموتى» لدى قدماء المصريين، وفي مزامير داود العِبْريّة، وفي القصائد الرعائية اليونانية القديمة، وفي أناشيد العُرْس اللاتينية كتلك التي كان يكتبها الشاعر الروماني كاتولوس Gaius Valerius Catullus (٨٤؟ - ٥٤ ق. م)، كما تظهر أيضاً في القصائد القَصَصية في العصور الوسطى وفي أغلب الصِّيَغ الشِّعرية المُتوارَثة عن جماعة التروبادور ببروفنسا، واللازمة من العناصر التي تميز الشعر الغنائي عامة حتى في عصوره المتأخِّرة، ولا يُشترط في اللازمة أن تكون دائماً عِبارة مكررة بنصِّها. فقد تعتريها تغييرات طفيفة في كل دَوْر حتى لا تثير المَلَلَ أو حتى يَجِدَ القارىء لذة في تكرار متوقَّع يُفاجأ فيه بتغيير غير متوقَّع. مثال ذلك في الأدب العربي الحديث القصيدة الغنائية المشهورة «لَسْتُ أدري» لإيليّا أبي ماضي. كما قد تكون اللازمة عبارة مجردة من المعنى غير أنها تخدم موسيقى الشعر كما هي الحال في عبارة «أَمَانْ يا لَلّي» ابعض الأغاني العربية.

اَلْقِران concinnity

هو، في الأدب العربي، أن تترابط أبيات القصيدة ويأخذ بعضُها بحُجَز بعض. وهو ما يعبر عنه في

الاصطلاح الحديث بالتَّسَلْسُل المَنْطِقِيّ، وأصل معناه الجمع بين الزَّوْجَيْن بالعَقْد.

قُرْبُ المَأْخَذ witty repartee

هو - عند أبي هِلال العَسْكَرِيّ (٣٩٥ هجرية) في كتابه «الصِّناعَتَيْن» - «أن تأخذ عَفْوَ الخاطِر، وتتناول صَفْوَ الهاجس، ولا تَكُدَّ فكرَك، ولا تُتْعِب نفسَك، وهذه صفةُ المَطْبُوع»، أو هو كما يُعَبَّر عنه بسُرْعةِ البَدِيهة، ومنه أن الجاحظ (٢٥٥ هـ) أو غيرَه قال للجماز: أريد أن أنظرَ إلى الشيطان، فقال: انظر في المِرْآة».

اَلْقُرَّاء

هم حُفّاظ القرآن الكريم الذين أمرهم عثمان، رضي الله عنه، أن يحملوا المصاحف التي كتبت من مصحفه الإمام إلى الأمصار (مكة والكوفة والبصرة ودمشق وغيرها)، وأن يقرئوا الناس على حَرْفه، غير أن فروقاً حدثت بينهم في القراءة داخل هذا الحرف وسميت بالقراءات. وقد أجمع المسلمون على سبع منها هي: قراءات ابن عامر، وابن كثير، وعاصم، وأبي عمرو بن العلاء، وحمزة، ونافع، والكسائي.

(انظر: المصحف الإمام، القراءات).

قَرْض الشعر (انظر: النظم).

القرينة context

هي ما يمنع من إرادة المعنى الأصلي في الجملة، وقد تكون لفظية كقول ابن العَميد (٣٦٠ هـ):

قامت تُظَلِّلُني من الشمس
نَفْسٌ أعزُّ عليّ من نفسي
قامت تظللني ومن عَجَبٍ
شمسٌ تظللني من الشمسِ

فـ «شمس» الأولى في البيت الثاني مستعملة في غير معناها الحقيقي، والقرينة لفظية وهي «تظللني».

وقد تكون القرينة حالية مثل قول المتنبي (٣٥٤ هـ):

فَيَوْماً بخَيْلٍ تطردُ الرومَ عنهمُ
ويوماً بجُودٍ تطرد الفقر والجَدْبا

فـ «تطرد» الثانية مجاز لغوي، والقرينة حالية لأن الفقر لا يُطْرَد.

وقد يعبر عن القرينة الحالية بالسِّياق.

القرينة الحالية (انظر: القرينة).

اَلْقَرِينةُ اللَّفْظِيّة (انظر: القرينة).

اَلْقَسَم oath

هو كقول أبي علي البصير:

أَكْذَبْتُ أحسنَ ما يظن مؤَمِّلي
وهدمتُ ما شادته لي أسلافي

إلى أن قال:

إن لم أشِنَّ على عَليٍّ حُلَّةً
تُضْحِي قَذًى في أعينِ الأشْرافِ.

اَلْقَصْد intention

في الفلسفة: ١ - عند المدرسيين اتجاه الذِّهن نحو موضوع معين، وإدراكه له مُباشرةً يسمَّى القَصْدَ الأول. وتفكيره في هذا الإدراك يسمى القصد الثاني.

ب - ثم استعمل المصطلَح حديثاً عند الألمان أمثال برنتانو Brentano وهوسرل Husserl وأُرِيْدَ به تركيز الوعي على بعض الظواهر النفسية مِنْ إحساس وتخيُّل وتذكُّر.

وكذلك استُعمل بهذا المعنى عند الوجوديين.

جـ - يَغْلِب القصد الآن على كل ما يتصل بالعمل الإرادي من حيثُ العزمُ عليه أو تحديدُ هدفه (مج ١١).

اَلْقَصر rhetorical restriction

هو، في علم المَعاني العربي، تَخْصِيصُ صفةٍ بموصوف أو موصوفٍ بصفة بطريقة معينة. مثال ذلك: لا يُرْوِي مصرَ من الأنهار إلا النيلُ، فإرْواء مصر مَقْصُور على النيل لا يتعداه إلى غيره من أنهار

الدنيا، فهو قَصْر صفة على موصوف، ومثال قَصْر الموصوف على الصفة: إنما الحياة تعب، بمعنى أنها متعبة دائماً ولا راحة فيها.

والقصر، في العَرُوض العربي، عِلّة تستلزم حذفَ ساكن السَّبَب الخَفيف وإسْكان متحركه، ففاعِلاتُنْ تصبح فاعِلاتْ، وتُنْقَل إلى فاعِلانْ، ومثاله قول الشاعر:

لا يَغُرَّنَّ امْرَأً عَيْشُهُ
كُلُّ عَيْشٍ صائِرٌ لِلزَّوالْ

والتَّفْعِيلة الأخيرة فيه: (لِـزْزَوالْ): وزنها (فاعِلانْ).

(انظر: السَّبَب الخفيف، والعِلَل).

قَصْرُ الصِّفةِ عَلَى الْمَوْصُوف

(انظر: القصر).

قَصْرُ الْمَوْصُوفِ عَلَى الصِّفة

(انظر: القصر).

اَلْقَصّ — narration

استعراض لأحداث ماضية كلاماً، وقد يوجد ذلك ضِمْنَ سَرْدٍ طويل كالقصة أو الرواية أو ضمن حوار المسرحية لتعريف الجمهور بأحداث لم يَشْهَد تمثيلها على خشبة المسرح مع مراعاة التسلسل الزمني، وأن تأخذ الأحداث بعضُها بحُجَز بعض. ويُلاحَظ أن المسرح الفرنسي الكلاسيكي في القرن السابع عشر كان يعتمد على القَصّ لحوادث العنف، كالمعارك والاغتيالات، لأن قواعد التأليف المسرحي في ذلك الحين كانت تقضي بعدم تمثيل مناظر العنف على خشبة المسرح.

القَصَص — narrative fiction

هو فن من فنون الأدب الغرض منه الترويح عن النفس بما يتضمنه من لَهْو، وما يحتويه من تثقيف للعقل وتهذيب للخلق بالحِكْمة والمَوْعِظة الحَسنة. ولم يكن للعرب عناية به حتى آخر الدولة الأُمَويّة (٤٠ - ١٣٢ هـ)، وقبل أن يفكر ابن المُقَفَّع (١٤٢ هـ؟) في تدوين شيء من القصص، فكان ما قام بترجمته هو وغيرُه من نحو «كَلِيلة ودِمْنة» نموذجاً احتذاه العربُ في وضع قصصهم.

اَلْقَصَصُ الْحَيَواني — beast epic

في العصور الوسطى بأوربا: مجموعة من القِصَص كانت شخصياتها من الحيوان المُتقمِّص خصائصَ البَشَر، كما كانت هذه القِصَص نوعاً من القصَص الرمزي المقصود به نَقْدُ المجتمع عامةً والكنيسة خاصةً. ومن أشهر هذا النوع «رواية الثعلب» Le Roman de Renard التي ازدهرت بفرنسا في القرن الثاني عشر، وقُلِّدت في كل الآداب بأوربا بعد ذلك.

اَلْقَصَصُ الْخَيالِيّ — fiction

الجنس الأدبي الذي يشمل القصص التي تُكتَب نثراً وتصور مواقف وأحداثاً من صميم خيال مؤلِّفها وإنْ كان من الممكن أن تشبه شبهاً يكاد يبلغ حد التطابُق مواقفَ الحياة الواقعية وشخصياتها. وقد ظهر هذا الجنس الأدبي متأخراً في تاريخ الآداب العالمية مشتقاً من السرد القصصي الخيالي الذي كان في زمن أرسطو والقدماء لا يختلف عن الشعر في مفهومه العامّ.

اَلْقَصَصُ الرَّمْزِيّ — allegory

فن كتابة القصة الرمزية.

القَصَص العِلْمِيّ التصوُّرِيّ، الرِّواية المُسْتَقْبَلِيّة

(انظر: الرواية المستقبلية).

القِصّة — tale

هي، بعبارة عامة سَرْدٌ لأحداث لا يُشترط فيه إتقان الْحَبْكَة، ولكنه يُنسب إلى راوٍ. وأهميتها تنحصر في حكاية الأحداث وإثارة اهتمام القارىء أو المُستمِع لا الكشف عن خبايا النفس والبراعة في رسم الشخصيات. ويستعمل هذا المُصطلَح في الوقت الحاضر للدَّلالة على قِصَص المُغامَرات المثيرة بصفة خاصة. ويُلاحظ أن

بعض القِصَص القصيرة بمعناها الاصطلاحي الحديث (انظر: القصة القصيرة) قد سماها الكاتب الأمريكي إدجار ألان پو Edgar Allan Poe (١٨٠٩ - ١٨٤٩) قصة tale، كما أن الكاتب الفرنسي جي دي موپاسان Guy de Maupassant (١٨٥٠ - ١٨٩٣) قد استعمل هذا المصطلَح العام أيضاً بنفس المعنى.

وفي القَصَص الأدبي نَجِدُ القصة story غالباً ما تظهر في شكل صِراع بين قوتين مُتضادَّتين في سبيل الوصول إلى هدف معيَّن. وقد تكون إحدى هاتين القوتين هي البطل والأخرى الشرير، والهدف هو الوصول إلى البطلة والاستئثار بها. وقد يكون الصراع داخلياً في نفس إحدى شخصيات القصة كأنْ يكُون صِراعاً بين الحُبِّ والواجب، أو بين الأطماع الشخصية والمصلحة العامة، وفي هذه الحالة تكون الشخصية ذات أبعاد أشدَّ تعقيداً وأكثر واقعية من تلك التي يكون صِراعها خارجياً بَحْتاً.

قِصَّةُ الأَشْباح — ghost story

نوع من القِصَص شاع في كل الآداب العالمية، يجمع بين الشخصيات البشرية وأرواح الموتى الذين يُعتقد أنهم يعيشون في عالم غير مرئي، ويَمْثُلون أحياناً أمام الأحياء من البشر بصورة مرئية إما لِنُصْحهم أو لتخويفهم. والغرض من هذا النوع من القصص إثارة مشاعر عنيفة تجمع بين التشويق والفزع. ولهذه القِصَص مَظاهر مختلفة في الأدب كما هي الحال في شِعر بعض الشعراء الرومانتيكيين مثل بيرجر Bürger وشيلر Schiller في ألمانيا، وكولردج Coleridge وكيتس Keats في إنجلترا ومثل القصص المسماة «القصص القُوطِيّة» Gothic Tales التي ازدهرت في انجلترا من أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر.

قِصَّةُ الأَطْفال — nursery tale

هي القصة الخُرافية التي تُقَصُّ للأطفال إما لتسليتهم البَحْتَة مِثْل قِصَص الجان والمغامرات العجيبة، وإما لمساعدتهم على النوم، وإما لغرس عادات خلقية في نفوسهم كقِصَص الحيوان التي تحتوي على عِبْرة. وتتميز هذه القِصَص ببساطة التعبير وسهولة اللغة وكثرة المواقف المثيرة لِخَيال الأطفال كالأعمال السِّحرية والرحلات في بلاد العجائب وغير ذلك.

قِصّةُ التَّقْوى — pious tale

نوع من القِصَص انتشر في أوربا الغربية في القرن الثاني عشر والثالث عشر، وأغلبه مُسْتَوحًى من كتابين للقديس غريغوريوس، كتبهما باللاتينية: «سيرة آباء الكنيسة» Vitae Patrorum و«المعجزات» Miracula وكثير من هذه القصص يتناول مآثِر السيدة العذراء وتضرُّعاتها لله شَفاعةً للتائبين من المذنبين.

وقِصَص مُعْجزات العذراء هذه جمعت لأول مرة باللغة اللاتينية بفضل راهب يُدْعَى هرمان دي لاوون Hermann de Laon (١١٥٠ م)، ثم جمعت ثانية باللغة الفرنسية في أواخر القرن الثاني عشر بفضل راهب مجهول الاسم، ووصل إلينا منها ٤٥٠ قصة يرجع تاريخ كتابتها إلى أوائل القرن الثالث عشر.

اَلْقِصّةُ الْجامِعة (أو الإطارية) — Rahmenerzählung

تقليد أدبي يوجد في أغلب آداب العالَم. هو عبارة عن قصة تتفرع عنها قصص أُخرى. أو قصة لمجموعة من الرُّواة في أوضاع معينة أو لراوٍ واحد تنسب إليهم أو إليه قِصص مختلفة. وذلك مثل قصص «ألف ليلة وليلة» التي تدخل في إطار قَصَصي هو قصة شهرزاد مع شهريار. وإذا كان لـ «ألف ليلة وليلة» تأثير كبير على القصص في أوربا الغربية، فإن كتاب «مسخ الكائنات» لأوفيد قد لعب دوراً مُماثِلاً لانتشاره بأغلب المدارس في العصور الوسطى وما بعدها، ولاستخدامه أداة لتعليم اللغة اللاتينية.

اَلْقِصّةُ الْخَيالِيّة — romance

هي رواية أو قصة شعرية أو نثرية ظهرت في القرون

الوسطى، موضوعها المغامرات الفروسية والهوى العُذْري، وروحها عاطفية وخيالية. وهذه القصة الخيالية اعتاد العلماء تقسيمها أقساماً ثلاثة: شعرية ونثرية، وآرثرية، وميزوا هذا القسم الأخير عن القسمين الآخَرين بتسمية خاصة لكثرة ما أثر من القصص حول الملك آرثر، كما اعتاد العلماء التمييز بين القصة الخيالية والرواية النثرية معتبرين الثانية منها قصة خيالية خاضعة لقواعد المسرحية من حَبْكة ورسم شخصيات وتَناسُب أجزاء وتسلسل في السَّرْد من البداية إلى النهاية، في حين أن الأولى تتميز باهتمامها بقص الأحداث والمآثر أكثر من اهتمامها بتصوير الشخصيات وتحليلها. ويُطلَق هذا المصطلَح الإنجليزي أحياناً على المسرحيات التي كتبها شكسبير من ١٦٠٨ إلى ١٦١٢ تقريباً وخاصة «العاصفة»

اَلْقِصّة داخِلَ الْقِصّة story within a story

نوع من القِصَص يعترض في ثنايا قصة أخرى ويظهر كأنه استرسال للقصة الرئيسية، ويتضح ذلك مثلاً في بعض قِصَص «ألف ليلة وليلة» حيث تقص قصة في خلال قصة أخرى. ويجب التمييز بين هذا النوع وبين أسلوب القِصة الجامعة لِعِدّة قِصَص Rahmenerzählung فقِصَص «ألف ليلة وليلة» مثلاً تدخل في إطار قصة جامعة هي قصة شهرزاد وشهريار، بينما بعض هذه القِصَص يشتمل على استطرادات قصصية هي بمثابة قصة داخل قصة.

اَلْقِصّة الرَّمْزِيَّة allegory

وهي قصة تَحمل في ثناياها معنًى يغلِب أن يكون أخلاقياً أو دينياً غير المعنى الظاهري لها. مثال ذلك «رسالة الغُفْران» لأبي العلاء الْمَعَرِّيّ (٤٤٩ هـ)، و«الكوميديا الإلَهية» لدانتي، و«ملكة الجان» لسبنسر.

اَلْقِصّةُ السُّوقِيّة novelette

وهي الرواية القصيرة المكتوبة من غير إعداد فني كافٍ والتي يُقصد بها مُجرَّد التسلية للقارىء الذي لا تهمه قراءة الآثار الأدبية. وتدور موضوعاتها عادةً حول تقلبات المغازلة التي تنتهي في غالب الأحيان بزواج سعيد.

القِصّة السينمائيّة (انظر: السِّنارْيُو).

اَلْقِصّة الشِّعْرِيّة metrical romance ballad

ويُراد بها خاصةً تلك القصص التي تتناول مُغامَرات الفُرسان والملوك في العصور الوسطى، وكانت تكتب شعراً سهلاً باللغات المحلية في غرب أوربا بالعصور الوسطى. ويغلب تقسيم هذه القصص الشعرية حسب مادتها المشتركة إلى ثلاثة أقسام:

١ - ما يسمى بموضوع بريطانيا الذي ينقسم بدوره إلى ما يسمى بموضوع الملك آرثر (ويشمل قصص الملك آرثر وأساطيره وفرسانه)، وما يسمى بموضوع الإنجليز الذي يتناول قصص القبائل الإنجليزية وأساطيرها مثل مَلْحَمَة الملك هورن King Horn، في حين أن قصص الملك آرثر أغلبها من أصل كلتي من مقاطعة بريتاني في شمال غرب فرنسا.

٢ - ما يسمى بموضوع فرنسا، ويشمل مغامرات الملك شارلمان وفرسانه، وخاصة في حروبهم ضد الجيوش العربية.

٣ - ما يسمى بموضوع روما، ويتضمن بعض الأساطير الرومانية، كما يتضمن مع ذلك قصصاً خاصة بالإسكندر وأبطال حروب طروادة وأهل الكهف، وأساطير أخرى من أقصى الشرق. وقد لعبت هذه القصص الشعرية دوراً هاماً في إخصاب خيال الشعراء الرومانتيكيين بأوربا في أوائل القرن التاسع عشر فقد أَلّفوا قِصَصاً شعرية بها مِثْلُ هذا الجو من المغامرة والأسطورة، كما فعل السير والترسكوت Sir Walter Scott في قصيدته الطويلة «سيدة البحرية» The Lady of the Lake.

اَلْقِصّة الْفَلْسَفِيّة philosophical tale

هي تلك القصة القصيرة أو الطويلة التي يتخذها

مؤلِّفها مِنْبراً للتعبير عن أفكار فلسفية أو أخلاقية. وكان فولتير Voltaire (١٦٩٤ - ١٧٧٨) من أهم كُتّاب القِصَص الفلسفية في الأدب الفرنسي، كما يبدو ذلك في قصته «كانْديد» Candide (١٧٥٩)، و«حديث عيسى بن هشام» للمُوَيْلِحِي (١٨٦٨ - ١٩٣٠ م) و«أحلام شهرزاد» للدكتور طه حسين في الأدب العربي الحديث.

اَلْقِصَّةُ الْقَصِيرة short story

ليست القصة القصيرة مُجرَّد قصة تقع في صفحات قلائل، بل هي لون من ألوان الأدب الحديث ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، وله خصائص ومميِّزات شكلية معيَّنة. وقبل القرن التاسع عشر شهد تاريخ الآداب الغربية عدة مُحاولات لكتابة القصة القصيرة، ولكنها كانت قِصَصاً قصيرة من ناحية الحجم لا من ناحية الشكل. وظلَّت الحال كذلك إلى أن جاء موپاسان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فاكتشف أن في الحياة لَحظاتٍ عابرةً قصيرة منفصلة لا يصلُح لها سوى القصة القصيرة، فهي عنده تُصوِّر حَدَثاً مُعيَّناً لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده. وكان هذا الاكتشاف من أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث، لا لأنه يُلائم مِزاج موپاسان، بل لأن القصة القصيرة تلائم روح العصر كله، فهي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التي لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة. ولقد أكد هذا الشكل وأبرزه جميع من أتوا بَعْدَ موپاسان من كُتّاب القصة القصيرة أمثال أنطون تشيكوف، وكاترين مانسفيلد، وإرنست همنجواي، ولويجي بيراندللو.

والقصة تَرْوِي خبراً، وليس كلُّ خَبَرٍ قصةً ما لَمْ تتوافر فيه خصائص مُعيَّنة أولها أن يكون له أثر أو معنى كلي أي أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها ببعض بحيث يكون لمجموعها أثر أو معنى كلي. كما يجب أن يكون للخبر بداية ووَسَط ونهاية، بمعنى أن يصور ما نسميه بالحدث. ولكي يصبح الحدث كاملاً يجب أن يتضمن بالإضافة إلى كيفية وقوعه زمنَه ومكانه وسبب وقوعه، وهذا يتطلب التعرف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثروا به، إذ وحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى، وبدون المعنى لا يمكن أن يتحقق للحدث الاكتمال لأن أركانه الثلاثة، وهي الفعل والفاعل والمعنى، وحدة لا يمكن تجزئتُها، ويجب أن تقوم الأحداث والشخصيات على خدمة هذا المعنى من أول القصة إلى آخِرها، وإلا أصبحت مُخْتَلَّة البِناء.

ولكي تكتمل للقصة القصيرة مُقوِّماتُ الشكل يلزم أن تصور حدثاً كاملاً يجلو موقفاً معيَّناً. فكاتبها إنما يهتم بتصوير مَوْقف معيَّن في حياة فرد أو أكثر لا بتصوير الحياة بأكملها، فالذي يعنيه هو أن يجلو هذا الموقف أي أن يستشف منه معنى معيَّناً يريد إبرازه للقارىء. ولذلك فإن النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة، إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، لذلك سُمِّيت «لحظة التنوير».

وكما أن بِناء القصة وحدة لا تتجزأ كذلك نسيجها من لغة ووصف وحِوار وسَرْد. ولا بُدَّ أن تقوم كلها على خدمة الحَدَث وتساهم في تصويره حتى تصبح له شخصية مستقلة يمكن التعرُّف عليها. فالبِناء والنسيج شيء واحد، والقصة القصيرة وحدة مستقلة لها كيان ذاتي لا يمكن تجزئته إلى بناء ونسيج.

(الدكتور رشاد رُشْدي - «فن القصة القصيرة»).

قِصَّةُ الْمُغامَرات adventure story

قصة تتضمن حوادث مثيرة وخطيرة بالنسبة للبطل أو غيره من شخصيات المُغامَرة. وهذا النوع من القِصص كثيراً ما يُكتَب للفِتْيان فيما بين العاشرة والسادسة عشرة.

اَلْقِصّةُ الْوَحِيدةُ الْحَدَث novelle

نوع من السرد النثري الخيالي الذي ظهر بألمانيا في القرن التاسع عشر، والذي يتميز بمعالجته لحَدَث واحد قد يبدو غريباً وإن كان واقعياً ممكناً، كما يتميز باحتوائه على تحول فجائي لسَيْر الأحداث Wendepunkt قبل نهاية القصة. وقد عالج هذا النوعَ أشهرُ الكتاب الألمان من جوته Johann Wolfgang von Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) في «آلام ڤرتر» (١٧٧٤ م) إلى توماس مان Thomas Mann (١٨٧٥ - ١٩٥٥) في قصته «الموت في البندقية» Der Tod in Venedig (١٩١٣).

القَصْم (qasm)

هو، في العَرُوض العربي، خَرْمُ (مَفاعِيلُنْ) من الوافر، فتصير (فاعِيلُنْ)، وتُنْقَل إلى (مَفْعُولُنْ)، ومثاله قول الشاعر:

ما قالوا لنا سَدَداً ولكِنْ
تَفاقَمَ أمْرُهمْ فأَتَوْا بهُجْرِ

وتقطيعه

ما قالوا / مَفْعُولُنْ / مَقْصُوم.

(انظر: الخرم، الوافر).

اَلْقَصِيدة poem; (qasīda)

في الأدب العربي: مجموعة من الأبيات الشعرية مُتَّحِدة في الوزن والقافية والرَّوِيّ. ولم يَصِل إلينا من الآثار الأدبية ما يوضح لنا مرحلة الطفولة التي مرت بها القصيدة، إذ كل ما وصل إلينا من أوائل العصر الجاهلي (أول القرن السادس للميلاد) قصائد مكتملة النمو في الوزن والقافية والمعاني والموضوعات، وكان من عادة الشعراء الجاهليين أن يفتتحوا مطولات قصائدهم بالنَّسِيب وذكرى ديار الأحبة والبُكاء على الدِّمَن والأطْلال، كما فعل امرؤ القَيْس في مُعلَّقته، ثم يصفوا رحلاتهم في الصحراء، وبعد ذلك يخلصون إلى موضوع القصيدة من مدح أو هِجاء أو غير ذلك.

وقد اخْتُلِفَ في عدد أبيات القصيدة، والرأي السائد أنها تتكون من سبعة أبيات فأكثر، وهي عند البعض عبارة عن غَزَل يزيد عن اثني عشرَ بيتاً، وليس لها حدٌّ مُعيَّن عند آخَرين.

اَلْقَصِيدة، «الأَوْد» ode

١ - عند قدماء الإغريق: كل مقطوعة شعرية نُظِمَت لكي تُلحَّن، ثم تخصص معناها فاقتصرت على القصائد الغنائية في موضوعات المدح أو الفخر التي كانت تقسم إلى أدوار خاصة لقواعد معينة من النظم. ثم طوَّرها بنداروس Pindaros (٥٢٢؟ - ٤٤٢ ق. م) حين قسَّمها إلى مجموعات ثلاثية الأدوار الطويلة، دورها الأول تنشده الْجَوْقَةُ متجهة اتجاهاً مُعيَّناً، ودورها الثاني يلتزم نفس الوزن والقافية، وتنشده الجوقة وهي متجهة اتجاهاً عكسيا، أما الدور الثالث فكان يختلف وزناً وقافية، وتنشده الجوقة وهي واقفة مكانها. ومن أهم المناسبات لمثل هذه القصائد الألعاب الأولمبية.

٢ - عند الرومان، وبخاصة عند الشاعر هوراس Quintus Horatius Flaccus (٦٥ - ٨ ق. م)، أصبح الأود قصيدة ذات أدوار قصيرة متقاربة الوزن في موضوعات عاطفية أو تأملية في أسلوب الحياة وتقلُّباتها.

٣ - في القرن السادس عشر في فرنسا: انقسم الأود ثلاثة أقسام على يد شعراء جماعة الثُّرَيَّا Pléiade . الأود البطولي، وهو الذي كان يحاكي أسلوب پنداروس الثلاثي. وينظم في موضوعات جادة وفي مدح العظماء. والأود المتوسط، وهو الذي كان يستوحي موضوعاته وأسلوبه من الشاعر الروماني هوراس. والأود الصغير odelette الذي استمده الشاعر الفرنسي، قائد جماعة الثريا، رونسار Ronsard من القصائد القصيرة التي كان يكتبها الشاعر اليوناني القديم آناكريون Anacreon (القرن السادس ق. م). وكانت

موضوعات هذه القصائد تتميز بوصف الطبيعة وبالمغازلة الخفيفة، وبوصف الخمر. ثم تطور معنى الأود في القرن السابع عشر، فأصبح يعني كل قصيدة مقسمة أدواراً ذات أبيات مختلفة الطول، ولكن الشاعر ماليرب Malherbe خصص الأود بالقصيدة المقسمة أدواراً ملتزمة نفس الوزن والإيقاع مكتوبة على أسلوب خطابي جاد، وموضوعاتها عادة هي المناسبات الرسمية العامة. وفي القرن التاسع عشر قصد بالأود تلك القصائد الغنائية التي تعبر عن مشاعرَ مشتركة بين أغلبية الناس مقسمة أدواراً متشابهة الطول وملتزمة أوزاناً منسجمة بعضها مع بعض.

٤ - في الشعر الإنجليزي: كانت المحاولات المختلفة لأقلمة الأود في القرن السادس عشر أغلبها فاشل، وأول تقليد ناجح للأود البنداروسي كان على يد بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢ - ١٦٣٧) في الأود الذي كتبه في رثاء سير هنري موريسون Ode on the Death of Sir H. Morison (١٦٢٩)، ولم يَلْقَ الأود نجاحاً كبيراً بإنجلترا إلا على يد أبراهام كاولي Abraham Cowley (١٦١٨ - ١٦٦٧) الذي نشر مجموعة قصائده البنداروسية Pindarique Odes سنة ١٦٥٦، وحاول فيها أن يُضفي روح بنداروس على شعره من غير الالتزام بأسلوبه الثلاثي. أما درايدن Dryden فقد ألف أشهر أمثلة للأود بعد. ذلك غير أنه استمد وحيه من هوراس لا من بنداروس. وأما الشعراء الرومانتيكيون فقد أقلموا الأود البنداروسي بمعنى أنهم سموا أوداً كل قصيدة غنائية موضوعها التأمل في معانٍ سامية أو فلسفية أو طبيعية مع التزامها أدواراً وأبياتاً مختلفة الطول ومعقدة النمط الوزني وترتيب القوافي.

(انظر: النشيد).

« قَصِيدَةُ التَّوْبَة » palinode

أبيات من الشعر يُعبِّر فيها الشاعر عن ندمه على ما فرط منه في قصائدَ أخرى سابقة. وكانت هذه عادة منتشرة في الآداب الكلاسيكية. مثال ذلك القصيدة التي وجهها الشاعر الروماني هوراس إلى أم وابنتها كان قد تناولها بالنقد والتجريح، ومثالها أيضاً قصيدة « سلوان الحب » Remedia Amoris لأوفيد التي ادعى فيها أنها تكفير عن قصيدته « فن الحب » ars amatoria.

ومثال ذلك من الأدب العربي اعتذارات النابغة للنُّعمان بن المنذِر (العصر الجاهلي) حينما مدح النابغةُ الغَساسِنَة أعداءَ النعمان، ثم عاد فاعتذر للنعمان عن ذلك.

قَصِيدَةُ الْحُرُوب الصَّلِيبيّة chanson de croisade

نوع من القصائد الفرنسية شاع في القرن التاسع عشر، تتناول موضوعاته عادةً دعوة الفُرْسان إلى الجهاد في سبيل فتح القدس والأراضي المقدسة، وأحياناً يكون موضوع هذه القصائد أسَى الفارس لمفارَقته حبيبته عند الرحيل إلى الحرب الصليبية، وقد بقي لنا تِسْعٌ وعشرون قصيدةً من هذا النوع، تتناول موضوعات خاصة بهذه الحروب فيما بين الحملتين الثانية والسابعة.

قَصِيدة الشَّكْوى complaint poem

هي القصيدة التي تتناول الشكوى من الزمان أو هجر الحبيب، ومثالها في الشعر العربي قصيدة بشار بن بُرْد (١٦٧ هـ) التي مطلعها:

طَالَ لَيْلِي مِنْ حُبِّ مَنْ
لا أَراهُ مُقَارِبِي

وفي الشعر الأوربي منذ العصور الوسطى حتى أواخر عصر النهضة كانت قصائد الشكوى كثيراً ما تلتزم قافيتين أو ثَلاثاً على الأكثر تعبيراً عما يُحِسُّه الشاعر من المَلَل لهَجْر المَشْكُوِّ إليه أو منه.

اَلْقَصِيدةُ الغِنائِيّة lyric

هي قصيدة تنقسم عادةً إلى أدوار وتعبِّر عن

أحاسيس الشاعر وحالاته النفسية تعبيراً مُباشِراً بضمير المتكلِّم عادةً.

قَصيدةُ الْفَخْر boasting poem

هي قصيدة يَفْخَر فيها الشاعر أو البطل بما أنجزه في الحروب. وهذا النوع ذائع في أغلب الآداب القديمة الشفوية مثل آداب الغال والتتر والشعر العربي الجاهلي.

اَلْقَصيدةُ الْمُرْتَجلة impromptu

هي قصيدة قصيرة يرتجلها ناظِمُها في مُناسَبة يغلِب عليها السِّمَةُ الاجتماعية والتكلُّف. وكان هذا النوع شائعاً بين مدرسة الحَذْلَقَة الفرنسية في القرن السابع عشر.

القَضاء (انظر: الحُكْم، القَدَر).

اَلْقَضْب (qaḍb)

معناه، في العَرُوض العربي، خَرْمُ (مُفاعَلَتُنْ)، فتصير (فاعَلَتُنْ)، وتُنْقَل إلى (مُفْتَعِلُنْ)، ومثاله قول الحُطَيْئة (٥٩ هـ):

إنْ نَزَلَ الشِّتاءُ بِدارِ قومٍ
تَجَنَّب جارَ بَيْتِهِمُ الشتاءُ

وتقطيعه

إنْ نَزَلَشْ / مُفْتَعِلُنْ، وهكذا.

(انظر: الخرم).

القضية (انظر: الدعوى).

القضية (في المنطق) proposition

قول مكون من موضوع ومحمول، يحتمل الصدق والكذب لذاته، ويصح أن يكون موضوعاً للبرهنة.

(المعجم الوسيط)

اَلْقَطْع (qaṭ‘)

هو، في العَرُوض العربي، عِلّة تَقْتَضِي حذفَ ساكن الوَتِد الْمَجْمُوع وإسْكان ما قبله. فتصير (مُتَفاعِلُنْ) (مُتَفاعِلْ)، وتُنْقَل إلى (فَعِلاتُن)، ومثاله: قول الأَخْطَل (٩٠ هـ):

وإذا دَعَوْنَكَ عَمَّهُنَّ فإنّهُ
نَسَبٌ يَزِيدُكَ عِنْدَهُنَّ خَبالاَ

فالتَّفْعِيلة الأخيرة (نَخَبَالا) وزنها (فَعِلاتُنْ).

(انظر: العِلَل، والوَتِد المجموع).

القَطْعُ والاسْتِئْناف ellipsis

هذا من المواضع التي يطرد فيها حذفُ المبتدأ، وهو عند عبدالقاهر الجُرْجانِيّ (٤٧١ أو ٤٧٤ هـ) أن يبدأ الأديب بذكر الرجل، ويقدم بعض أمره، ثم يدع الكلام الأول ويستأنف كلاماً آخَر، ويقتضي ذلك في أكثر الأمر الإتيانَ بخبر حُذِفَ مبتدؤُه. ومثال ذلك قول الشاعر:

وَعَلِمْتُ أنِّي يَوْمَ ذا
كَ مُنازِلٌ كَعْباً وَنَهْدَا
قَوْمٌ إذا لَبِسُوا الْحَدِيـ
ـدَ تَنَمَّرُوا حَلَقاً وَقَدّا.

أي هم قوم، فقوم خبر لمبتدأ محذوف.

(انظر: الاستطراد).

قَطْعُ الرُّبْع quarto

حَجْم من أحجام الكُتُب ينتج من طَيِّ الصحيفة مرتين (إلى أربع أوراق)، الأمر الذي يكوِّن مَلْزَمة من ثماني صَفَحات في الأحجام العادية للورق.

القَطْعُ الْكَبير، اَلْقَطْعُ النِّصْفِيّ folio

وهو فرخ ورق الطباعة مطوياً مرة واحدة ليؤلِّف أربع صفحات، يزيد طول كل منها على ٣٠ سم.

قَطْعُ الْكِتاب format

هو بيان طول صفحة الكتاب وعرضها نتيجة لعدد مرات طي الفرخ بعد طبعه، فقد يكون القطع كبيراً أي نصفياً أو رُبْعِيًّا أو ثُمانِيًّا إلخ، في ترتيب تنازُلي.

القطع النصفي (انظر: القطع الكبير).

اَلْقِطْعة passage

فِقْرة قصيرة عادةً من مَقال في كِتاب. وعند

العرب: القطعة من القصيدة هي ما زاد على اثنين إلى ستة من أبيات الشعر.

قَطْعَةُ طَيِّء (Qut'atu ṭayyi')

يُقْصَدُ بذلك أن هذه القَبيلة كانت تقطع الكلمة قبل تمامها بحذف آخرها فيقولون: يا أبا الحسا في أبا الحسن. وهذا شبيه بالتَّرْخيم، غير أن الترخيم مقصورٌ على المنادَى، أما قطعة طيء فتنطبق على أية كلمة، اسماً كانت أو فعلا، منادى أو غير منادى، ومثالها قول الشاعر:

تَضِلُّ منه إبلي بالهَوْجَل
في لُجَّة أمْسِك فلاناً عن فُلِ

أي عن فلان.

القَطْعِيّة، الدُّوجْماطِيقِيَّة dogmatism

١ - اتجاه يذهب إلى إثبات قيمة العقل وقدرته على المعرفة وإمكان الوصول إلى اليقين، ويُقابِلُ هذا المذهب مذهب الشك.

٢ - استُعمِلَ تهكُّماً منذ كانط للدَّلالة على التسليم دون التمحيص. ويقابل المذهب النقدي (مج ٨).

٣ - زعم الإنسان بأنه الوحيد الحائز للحقيقة، واحتقاره بالتالي لأي رأي يخالف رأيه.

القَطْف (qaṭf)

هو، في العَرُوض العربي، عِلّةٌ مؤداها حذفُ السَّبَب الخَفِيف (الحَذْف) وإسْكان الخامس المتحرك (العَصْب)، فتتحول (مُفاعَلَتُنْ) إلى (مُفاعَلْ)، وتُنْقَل إلى (فَعُولُنْ)، ومثاله: بيت امرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق. م):

لنا غَنَمٌ نُسَوِّقُها غِزارٌ
كأن قُرونَ جِلَّتِها عِصِيٌّ

فالتَّفعيلة الثالثة (غِزارُنْ) وزنها (فَعُولُنْ).

(انظر: العِلَل، والحَذْف، والعَصْب).

اَلْقَفْص

هو، في العروض العربي، خرم (مفاعيلن) بعد أن حذف منها السابع الساكن، فتصير (فاعيلُ)، وتنقل إلى (مَفْعُولُ)، ومثالُه قولُ الشاعر:

لَولا مَلِكٌ رَؤوفٌ رَحِيمٌ
تَداركَني بِرَحْمَتِهِ هَلَكْتُ

وتقطيعه

لَوْلامَ / وهكذا
مَفْعُولُ /
مَخْزُوم / .

القُفْلُ الأَخِير envoi, envoy

في الموشح العربي: هو ذلك القسم الأخير منه المتفق مع غيره من الأقفال في الوزن والقافية وعدد الأجزاء (أي الأبيات في الاصطلاح المألوف).

القَفْلة clausula

التزام ظاهرة لَفْظِية في الفَواصِل المُرْسَلة أو الفواصل المَسْجُوعة للكلام المنثور لتُحقِّق إيقاعاً مُعيَّناً، ومنه في العربية ما يُسمَّى بالموازَنة مثل قوله تعالى: ﴿وَنَمارِقُ مَصْفُوفَةٌ وَزَرابِيُّ مَبْثُوثَةٌ﴾، وما يسمى بالسجع مثل قول الحريري: فهو يَطبعُ الأَسْجاع بجواهر لَفْظِه، ويَقْرع الأسماع بِزَواجِر وَعظِه» (مج ١٠).

اَلْقَلْب inversion; (qalb)

هو الكلام الذي إذا قُلِبَتْ حروفُه لم تتغير قراءتُه، كقول القاضي الأَرَّجانيّ (٥٤٥ هـ):

مودتُه تدوم لكل هولِ
وهل كلٌّ مودتُه تدومُ

فمجموع البيت قلب لمجموعه. ومثاله من النثر قوله تعالى: ﴿وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ﴾.

ومن معاني القلب أن يأتي الشاعر بمعنى يناقض معنى شاعرٍ تَقَدَّمَهُ كقول أبي تمام (٢٣١ هجرية):

ونَغمةُ مُعْتَفِي جَدْواهُ أَحْلَى
على أُذْنَيْهِ من نَغَمِ السَّماعِ

ومُعْتَفِي جدواه أي طالب معروفه.

وقول المُتَنَبِّيّ (٣٥٤ هـ):

والجراحـــــاتُ عنـــــــده نَغَماتٌ
نبِفــتْ قبــلَ سَيْبِــهِ بِسُـــؤال .

اَلْقَلْبُ البلاغِيّ rhetorical'qalb'

هو أن يقع الأمر والنهي على غير مُكَلّف.

ومثاله عند ابن فارس (٣٩٥ هـ) قوله تعالى: ﴿وَحَرَّمْنا عَلَيْهِ الْمَراضِعَ﴾، إذ التحريم لا يقع الا على المُكَلَّف الذي يلزمه الأمر والنهي. والرَّضِيع ليس مكلفاً، فالمعنى اذن وحرمنا على المراضع أن يُرْضِعْنَهُ، ففي الآية قلب بلاغي، وسر بلاغته تكريم الرضيع بتنزيله منزلةَ البالغ المكلف.

قَلْبُ الطِّباق antimetathesis

إعادة الطِّباق بترتيب عكسي. كقولك: الله سُبحانَه يُحيِي ويُمِيت ويُمِيت ويُحْيِي.

القَلْبُ العَرَضِيّ spoonerism

نوع مِن وَضْع الحروفَ بعضها مَكانَ بعض وضعاً غَيْـر مُتَعَمَّد وخاصـةً الحروف الأولى في الكلمات. وتكون النتيجة عادةً الإضحاك غير المقصود. مِثال ذلك قولك: بَلْح البقرة وأنت تريد حَلْب البقرة.

اَلْقَلْبُ الْمَكانِيّ metathesis

التقديم والتأخير في ترتيب حروف الكلمة إما بسبب الخطأ في الاستعمال أو اختلاف اللهجات مِثال ذلك في اللهجة المصرية « أهبل » المحرفة عن « أبله » الفصيحة.

قَلَقُ الْعَصْر mal du siècle

المصطلح الفرنسي تسمية أُطلقت على الحالة النفسية لجيل من الأدباء الفرنسيين الرومانتيكيين بلغوا النضج في الإبداع الأدبي والفني بعد سقوط نابليون في العقد الثاني من القرن التاسع عشر. ويتميز هذا النوع من القلق بأزمة في الإرادة وباليأس واستحالة الإيمان بفائدة العقل. وقد ظهر هذا اليأس نتيجة لشعور الضيق لدى المثقفين الفرنسيين بعد سقوط الإمبراطورية وانكماش أهمية فرنسا بين أوربا حينذاك، فهو بمَثابة ردٍّ فِعْلٍ للنَّشْوة التي كانت تملأ النفوس منذ بدء الثورة الفرنسية حتى سقوط دولة نابليون، وخير من وصف هذا القلق الشاعر الفرنسي موسيه (١٨١٠ - ١٨٥٧ م) Alfred de Musset .

القَلْقَلة (qalqala)

هي، في عِلْمِ التَّجْوِيد، الأحرف العربية التي إذا سكنت ضَعُفَ صوتُها واشتبهت بغيرها، فتحتاج حينئذ إلى ما يشبه النَّبْر لإسْماع صوتها، وهو ما يسمى بالقلقلة. وهذه الأحرف هي القاف والطاء والباء والجيم والدال.

قِناعُ الْمُؤَلِّف persona

إن أصل الكلمة اللاَّتينية persona كان يُطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله للمسرحية، ثم امتد معناه في اللاتينية لِيَشْمَلَ أي شخصية من شخصيات المسرحية، ثم أطلق على أي فرد في المجتمع. وفي النقد الأدبي الحديث استعمل لفظ القناع mask للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه. والأساس النفسي لهذا المفهوم هو أن المؤلِّف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مَظْهَرٍ من مظاهر شخصيته الكاملة، ويظهر ذلك جَلِيّاً في ضمير المتكلم مثلاً في الرواية أو في القصيدة حيث لا يشترط أبداً أن يعادل « أنا » الراوي « أنا » المؤلفَ الحقيقيَّ.

فعمر بن أبي ربيعة مثلاً (٩٣ هـ) قد يصف في غزلياته حوادث منسوبة لنفسه، ومع ذلك قد يكون الكثير منها من وحي خياله، أو منسوبة لغيره.

اَلْقَواعِد rules

والمقصود بها هنا القواعد الكلاسيكية التي استمدها نُقَّاد إيطاليا في القرن السادس عشر ونقاد فرنسا في القرن السابع عشر من أعمال أفلاطون فأرسطو عند اليونان، وهوراس وشيشيرون وكوينتليانوس عند الرومان. وتدور هذه القواعد حول الشروط اللازمة

لبلوغ العمل الفني المستوى الجَمالي المرموق. ومن أهم هذه القواعد ما يتعلق بأغراض الشعر بين البهجة والتعليم، وما يجب توافره في الشاعر من صَنْعة وطَبْع ومعرفة وجمع بين مُحاكاة الطبيعة ومُحاكاة أعمال القُدامَى. وقد انبثق من الالتزام بهذه القواعد ما سمي بالمذهب الكلاسيكي المُحْدَث الذي انبنى على المبادىء الآتية، وذلك خاصة فيما يتعلق بالمَلْحمة (بإيطاليا في القرن السادس عشر)، والمسرحية (في فرنسا في القرن السابع عشر). وهذه المبادىء هي: اللياقة، والاحتمالية، والوَحَدات الثلاث، والتفرقة بين الأجناس الأدبية المختلفة من مأساة وملهاة فاجعة ومسرحية رعوية ومَلْحمة بطولية وشِعْر رَعَويّ وغنائي وهِجاء وما إلى ذلك، مع الالتزام بقواعِدَ خاصة في كل منها.

قَواعِدُ الشِّعْر — rules of poetry

هي عند ثَعْلَب (٢٩١ هـ) في كتابه «قواعد الشعر» أربع قواعد: الأمر والنهي، والخبر، والاستخبار، فأما الأمر فكقول الحطيئة (٥٩ هـ):

أَقِلّوا عليهم لا أباً لأبيكُمُ
من اللوم أو سُدُّوا المكان الذي سَدُّوا
أولئك قومٌ إن بَنَوا أحسنوا البِنا
وإن عاهدوا أَوْفَوْا وإن عقدوا شَدُّوا

والنهي كقول لَيْلَى الأَخْيَلِيّة (٨٠ هـ):

لا تَقْرَبَنَّ الدهرَ آل مُطَرِّفٍ
لا ظالماً أبداً ولا مظلوما
قوم رباط الخيل وسْط بيوتهم
وأسنّةٌ زرقٌ يُخَلْنَ نُجوما

والخبر كقول القَطامي (أوائل القرن الثاني للهجرة):

يَقْتُلْننا بحديث ليس يعلمه
من يتّقين ولا مكنونُه بادي
فهن يَنْبِذْنَ من قول يُصِبْنَ به
مواضع الماء من ذي الغُلّة الصّادي

والاستخبار كقول قيس بن الخطيم (جاهلي):

أَنَّى سَرَبْتِ وكنتِ غيرَ سَرُوبِ
وتُقَرِّبُ الأَحْلامُ غَيْرَ قريبِ
ما تُمْنَعِي يَقْظَى فقد تُؤْتِينَهُ
في النوم غيرَ مُصَرَّدٍ مَحْسُوبِ

مُصَرَّد: مُقَلَّل.

وفَرَّعَ ثعلب من هذه القواعد الأربع المدح والهجاء والمراثي والاعْتِذار والتَّشْبيب والتشبيه واقْتِصاص الأخبار.

(انظر: أركان الشعر).

قواعدُ اللغة — grammar

وهي تلك المجموعة من القواعد التي تحكم الكلام المنطوق والمكتوب بلغةٍ ما. وتشمل ما يسميه اللغويون من العرب «النحو والصرف». وكان يطلق على هذه القواعد أحياناً اسم «الآجِرُّومِيّة» نسبة إلى ابن آجروم (٧٢٣ هـ).

الْقَوافِي الْمُسَبَّقَة — bouts-rimés

مجموعة من الكلمات المُقفَّاة تُقدَّم للشاعر لِيَنْظِمَ قصيدةً على حَسَبِها.

قُوطِيّ — Gothic

١ ـ اسم أُطلق على شعب جرماني قَطَنَ أولاً على مَصَبِّ نهر الفستولا، فيما يسمى بولندة اليوم، ثم احتل الجنوب الشرقي من أوربا، وغزا الإمبراطورية الرومانية طوال القرون الثالث والرابع والخامس للميلاد، وفي سنة ٤١٠ م دخل جيشه روما تحت قيادة مليكه ألاريك Alaric. فكل ما يتصل بحضارة هذا الشعب ولغته ومأثوراته يسمى قوطياً. وقد انقسم هذا الشعب بعد ذلك إلى قوطِيِّي الشرق Ostrogoths وقوطِيِّي الغرب Visigoths. وقد أسس قوطيو الشرق مملكتهم في إيطاليا بينما أقام قوطيُّو الغرب مملكتهم في إسبانيا.

٢ ـ طِراز من طرز العمارة ساد في أوربا الغربية من

القرن الثاني عشر حتى منتصف القرن السادس عشر للميلاد. ومن أهم مميزاته العقد الزاوي الرأس. ويبدو أن هذه التسمية (قُوطِيّة) قد استعملها الفرنسيون لوصف عمائرهم في المدة المذكورة لتمييزها عن الطراز الكلاسيكي المستوحى من العمارتين اليونانية والرومانية.

٣ ـ وقد أُطلقت هذه التسمية على حركة في العمارة بدأت في منتصف القرن الثامن عشر واستمرت حتى أواخر القرن التاسع عشر، وسميت بالنهضة القوطية. ويمكن تقسيم هذه النهضة إلى أربع مراحلَ في تاريخ العمارة الإنجليزية:

أ ـ بِناءُ الأطلال المزيَّفة لتجميل المُتَنَزَّهات وحدائق كِبار الأشراف، وهذه مُحاولة للتعبير عن الحنين إلى الماضي، وإثارة روح التأمل العاطفية، والثورة على الروح العَقْلانيّة البحتة، ومحاكاة قدماء الإغريق والرومان في كل مظهر من مظاهر الحضارة الثقافية في النصف الأول من القرن الثامن عشر.

ب ـ النهضة الرومانتيكية التي كان يعبر عنها شعر سير والترسكوت Sir Walter Scott مثلا، والتي ظهر فيها اهتمام جديد بالتاريخ الماضي الذي انعكس في عمارة السنين الأولى من القرن التاسع عشر.

جـ ـ ما سمي بالمرحلة القوطية القومية، وهي حركة إحيائية لفنون العصور الوسطى وطُرُزها، ازدهرت في عهد الملكة فيكتوريا، وخيرُ مثالٍ لها مباني البرلمان الإنجليزي، وكثير من كليات أكسفورد وكمبردج التي أُعِيدَ بناؤُها في ذلك الوقت مستوحاةً من طرز كاتِدْرائيّات العصور الوسطى.

د ـ طراز انتخابي يجمع بين القوطية وغيرها من الطرز كالكلاسيكية والپالادية وغيرهما، مع تغليب القوطية في الزخرفة خاصةً. ويبدو هذا الطراز جلياً في مباني مَحاكم القضاء بلندن. ومن أسباب هذه النزعة الأخيرة الحركة المسماة «النزوع إلى ما قبل الروفائيلية» (أي الحنين إلى فنون العصور الوسطى)، كما ترجع إلى فلسفة راسكين Ruskin ثم ويليام موريس William Morris المتطلعة إلى الماضي لا لتغليبه على ذوق العصر، بل لما يريان فيه من اكتمال الخَلْق الفني بكل عناصره من إيمان وخشوع أمام الفن وعبقرية عملية. وذلك خاصة فيما يتعلق ببُناة الكاتدرائيات الكبرى.

٤ ـ القرن السابع عشر بإنجلترا: كان لفظ «قوطي» يُطلق على ما يُعتبر همجياً أو غليظ القلب خَشِناً أو عديم الذوق، أو مُسْرِفاً في العنف، وذلك بسبب الانطباع الشائع آنذاك من أن العصور الوسطى هي عصور الجهل والظلام.

٥ ـ أطلق لفظ «قوطي» على نوع من الرواية التي ازدهرت بانجلترا من ١٧٦٢ م (قصة لونجسورد إيرل أوف سولزبري Longsword, Earl of Salisbury لتوماس ليلاند Thomas Leland) حتى سنة ١٨١٤ ميلادياً (قصة «ويفرلي» Waverley لسير والترسكوت Sir Walter Scott). وتتميز كل هذه الروايات بالإثارة المبنية على بث الخوف أو التشويق في نفس القارىء لما فيها من أشباح، وحوادث خارقة للعادة، ووصف قصور خربة، ووريف عامر بقطاع الطرق، وعواصف مدمرة، وسحر، وما إلى ذلك من المثيرات. ويمكن تقسيم الرواية القوطية بصفة عامة إلى: قصة الرعب (كما كتبتها المسز رادكليف Mrs. Radcliffe)، والقصة العاطفية التي تتضمن سرّاً رهيباً (كما كتبها م. ج. لويس M.G. Lewis)، والقصة شبه التاريخية التي تنطوي على مغامرات مثيرة (كما كتبها تشارلز ماتيورن Charles Maturin والسير والتر سكوت Sir Walter Scott).

٦ ـ اسم لنوع من الخط ازدهر بأوربا الشمالية في القرن الثاني عشر، ويتميز بأنه مكوَّن من خطوط رأسية وزوايا.

٧ ـ اسم لحروف طباعة سوداء استُعملت حتى عهد قريب في طباعة اللغة الألمانية، ويتميز شكلها بكثرة

الزوايا فيها. كما يُطلق لفظ «قوطي» الآن بصفة عامة على أية حروف طبع خالية من الشرط الطرفية.

اَلْقُوطِيّة، اَلْغُوطِيّة، اَلْجِرْمانِيّةُ الشَّرْقِيّة
Gothic

لغة كانت منتشرة في شرق المنطقة الجرمانية واندثرت. وقد عرفت عن طريق ترجمة الأسقف (ولفيلا) للعهد الجديد من اللغة اليونانية إلى اللغة الغوطية في القرن الرابع الميلادي، وقد استعمل في الترجمة الحروف اليونانية وزاد عليها بعض رموز لأصوات غوطية لم تكن موجودة باليونانية.

القَوْلُ المَأْثور
apophthegm

حِكمة تَداوَلها الناس، وتميَّزت بالدَّلالة مع الإيجاز، كقول القائل «اليأسُ إحْدَى الرَّاحَتَيْن».

اَلْقَوْلُ بِالْمُوجَب
deliberate equivocation

هو حمل كلام الغير على غير ما قصده، كقول ابن حجّاج (٣٩١ هـ):

قال ثَقَّلْتُ إذ أتيتُ مراراً
قلتُ ثَقَّلْتَ كاهِلي بالأيادي

فثقلت في كلام صاحب ابن حجاج معناها حَمَّلْتُكَ المُؤنة بكثرة زياراتي، فحمل ابن حجاج كلامه على معنى ثقلت كاهلي بما أغدقت علي من نعم وأياد.

أو هو أن يُجابَ السائلُ بغير ما سأل عنه إشارة إلى أنه الأولى بالسؤال، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأَهِلّةِ قُلْ هِيَ مَواقِيتُ لِلنّاسِ﴾، فأصحاب الرسول ﷺ يسألونه عن الأهلة، وكيف تبدو صغيرة ثم تَكْبَر تدريجاً حتى يتكامل نورها، ثم تأخذ في التناقص حتى لا تُرَى في النهاية، وهذا أمر يحتاج إلى دراسة فَلَكيّة طويلة، فأجابهم القرآن الكريم بأن الأهلة وسائل للتوقيت في العبادات والمعاملات، فكان الأوْلى أن يسألوا عن هذا. ويسمى القولُ بالموجب أسلوبَ الحَكِيم.

وعند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) في كتابه «تَحْرير التَّحْبير» القول بالموجب: هو ردّ الخَصْم كلام خصمه من فَحْوَى كلامه. ومثال ذلك قول القَبَعْثَرَى الخارجيّ للحجّاج (٩٧ هـ) حين قال له مُتَوَعِّداً بالقَيْد: «لأحْمِلَنَّكَ على الأدْهَم»، فقال: «مِثْلُ الأمير مَنْ حَمَلَ على الأدهم والأشْهَب». فالحجاج قصد الحديد، وأراد القبعثرى بالأدهم الجواد الأسود.

اَلْقُوما
(qōma)

أحد الفنون السبعة في الأدب العربي، وهو نَظْم إيقاظ الناس للسُّحور في رمضان (قوما لنسحر قوما). وهو غيرُ مُعْرَب، ولا يراعي التقيُّد بقواعد اللغة، وكان مألوفاً ببغداد في القرن السادس الهجري وما بعده. ومثاله قول بعضهم:

يا مَن جَنابُه شَديدْ
ولُطْفُ رأيْهُ سَديدْ
ما زال بِرُّكْ يَزيدْ
على أقَلِّ العَبيدْ
ولا عَدِمْنا نَوالَكْ
في صَومْ وفِطْرْ وعيدْ

(انظر: الفنون السبعة).

اَلْقَوْمِيّة
nationalism

في الأدب: التمسك بالموضوعات التي تهم كل أبناء الأمة الواحدة، والتحمس لها من حيثُ الاتجاهُ نحو الدفاع عن القضايا الوطنية، وإبراز ما يحث القراء على التمسُّك بقِيَمهم في مواجهة خطر حقيقي أو مُتصوَّر.

اَلْقِياس
analogy

في اللغة، مقارنةُ كلمات بكلمات أو صِيَغ بصيغ أو استعمال باستعمال. وأول من وضعه ـ حَسَبَ رواية ابن سَلّام الجُمَحِيّ (٢٣٢ هـ) ـ أبو الأسْوَد الدُّؤَلِي. وقد ثار بشأنه خلاف طويل بين البصريين بقيادة سِيبَوَيْه (١٧٧ هـ) والكوفيين بقيادة الكسائي (١٨٩ هـ)، فذهب الأولون إلى جواز القياس على

المشهور الشائع من كلام العرب، وجوزه الكوفيون على كل ما سُمِعَ عن العرب ولو كان شاهداً واحداً شاذًا، فأجاز الكوفيون حذف أن المصدرية في مثل «تَسْمَعَ بالمُعَيْدِيّ خَيْرٌ مِنْ أَنْ تَراه». ومنع البصريون ذلك، واعتبروا هذا المثالَ ونحوَه من الشواذّ التي تُحْفَظ ولا يُقاسُ عليها.

والقياس في المَنْطِق syllogism. قولٌ مُرَكَّب من قضيتين أو أكثر متى سُلِّم لَزِمَ عنه لذاته قولٌ آخر.

وفي الفِقْه: حَمْل فرع على أصل لِعلَّة مُشترَكة بينهما (المعجم الوسيط).

(انظر: القضية).

اَلْقِياسُ الصَّرْفِيّ — morphology

هو جريان الكلمة على قواعد الصرف، فلفظ «الأجْلَل» في قولك: «الحمد لله العَلِيّ الأجْلَلِ» غير فصيح، لأن القياس «الأجَلّ».

قِياسُ الْعَلامة، اَلْقِياسُ الْمُضْمَر — enthymeme

أ ـ قياس تشتمل مقدماته على عَلاقة تشير إلى النتيجة مثل: هذا الرجل يترنح، إذَنْ هو سكران.

ب ـ قياس تقدر فيه مقدِّمة أو نتيجة (مج ٩).

القِياس المُضْمَر (انظر: قياس العلامة).

اَلْقِيافة — divination

هي قسمان: قيافة الأثَر، وهي الاهتداء إلى الهارب بآثار أقْدامِه.

وقيافة البَشَر، وهي الاستدلال بهيئة الإنسان وشكل أعضائه على نَسَبه وذكائه أو غبائه. وكان كل من الفِراسة والقِيافة مما حَذِقَهُ العرب ومهروا فيه. (انظر: الفِراسة).

القِيان — songstresses

هُنَّ المُغَنِّيات أو المغنيات العازفات على الآلات الموسيقية، وبعضهن بيزَنْطِيّات أو فارسيات كان عرب الجاهلية يستخدمونهن في غِناء أشعارهم غناء منفرداً أو مصحوباً بالعزف على آلة موسيقية، وذلك جَلْباً للسرور أو تحميساً للجند. وقد جاء في الطَّبَري والأغاني أن هِنْد بنت عُتْبة ونِسْوة من قريش كُنَّ يَضْرِبْنَ على الدفوف في غزوة أُحُد، وكانت هند تغني في أثناء هذا العزف بمقطوعات من مثل:

إنْ تُقْبِلُوا نُعانِقْ ... ونَفْرِشِ النَّمارِقْ
أو تُدْبِرُوا نُفارِقْ ... فِراقَ غيرِ وامِقْ

والنمارق جمع «نُمْرُق» أو «نُمْرُقة»، وهي الوسادة الصغيرة يتكأ عليها ـ الوامق = المحب.

اَلْقَيْد — (qayd)

هو، في علم المعاني العربي، ما عدا المحكومَ عليه والمحكومَ به في الجملة الخبرية أو الإنشائية، كلفظ (اليوم) في قولك: الشمس طالعة اليوم. والقيود هي: أدَوات الشرط، والنَّفْي، والمفاعيل، والحال، والتَّمْييز، والتّوابع، والنَّواسخ، والظروف.

اَلْقِيمة — value

١ ـ خاصة تجعل الأشياء مرغوباً فيها.

٢ ـ ما يُعلِّق عليه الإنسان أو مجموعة من الناس أهمية كبرى من حَيْثُ قابليتُه ليكون مبدأ من مبادىء السُّلوك الأخلاقي أو الإيمان الديني أو الفلسفي، ويكون هذا بطبيعة الحال شيئاً مجرَّداً ونسبياً في رأْي البعض، مِثال ذلك: الحرية بوصفها قيمةً من قيم الديمقراطية.

٣ ـ أساس ما يسمَّى بالحُكْم التقويمي، أي ذلك الحكم الذي يَمْنَح المَدْح أو الذم لِصفات يراها المُصْدِر للحُكْم في المُفاضلَة بين شيئين أو أكثر. ويُلاحَظ أن هذه الصفات تكون مما يميز شيئاً عن غيره لا لِما فيه من تركيب مادي أو مظهر، وإنما لما في النفس من مَيْل أو عدم مَيْل إليه.

٤ ـ وفي النقد الأدبي نَجِد الحِوار قائماً منذ القدم

حول ما إذا كانت وظيفة النقد هي تحليل الأثر الأدبي أو إبراز قيمته حسب مِعيار ما. وقد حاول بعض النقاد الإنجليز والأمريكيين، وخاصة في الآونة الحديثة، أن يبلوروا نظرية للقيمة الأدبية يمكن تحليلها تحليلاً قريباً من المناهج العلمية، وسميت هذه النظرية بـ «نظرية القيمة» axiology.

٥ - وفي نظرية اللغة التي جاء بها عالم اللغويات السويسري فردينـانـد دي سـوسـور Ferdinand de Saussure (١٨٥٧ - ١٩١٣) في كتابـه المشهـور «مُحاضَـرات في علم اللغـويـات العـام» Cours de linguistique générale (١٩١٦) تسمـى الوحـدة اللغوية بالقيمة عودةً بذلـك إلى المعنـى الأصلي المادي لكلمة القيم. فـالشيء الذي لـه قيمـة يتمتـع بصفتين: قابليته للمقايضة بشيء آخر، وعلاقته الثابتة المعـروفـة بأشياء أخرى شبيهة به، وذلك كالنقود. فـالـوحـدة اللغوية بمثابة إشارة أو علامة تدل على معنى أو شيء. ويمكن على حد تعبيره مقايضتها بذلك المعنى أو الشيء لما بينهما من عَلاقة دَلالية أو إشارية.

بابُ الكاف

اَلْكاتِب — scribe

أحد طبقة العلماء لدى قدماء المصريين الذي كان يقوم بصياغة القوانين وكتابتها وبمَسْك دفاتر الدولة. ويُطلق هذا المُصطلَح أيضاً على بعض قدماء اليهود، في عصر السيد المسيح وما قبله، الذين كانوا ينسخون الكُتُب المقدسة ويُفْتُون بما فيها.

وقد يقصد بالكاتب writer من تخصص في التأليف، ويغلب أن يراد بالمصطلح الإنجليزي الناثر.

(انظر: الناثر).

كاتِبُ الْكَلِمة، اَلنّاثِر — logographer

١ ـ هو ذلك الكاتب في تاريخ الأدب اليوناني القديم الذي كان يُعتبر الرعيل الأول للمؤرخين، إذ إنه طوَّر الشعرَ الملحمي إلى نثر سَرْدِيّ، والرواية الأسطورية إلى تاريخ بالمعنى المفهوم. وقد أطلق هذا الوصف على كادموس Cadmus وهيكاتيوس ميليتوس Hecateus Miletus.

٢ ـ الكاتِب المحترف في أثينا في القرن الخامس ق. م الذي كان يتخصص في كتابة المُرافَعات لخصوم القضايا. ومن أشهرهم أنتيفون Antiphon الذي تخصَّص في جنايات القتل. وليزياس Lysias في القضايا المدنية.

(انظر: الناثر).

كاتِبُ الْمَشْجاة — melodramatist

المؤلِّف المسرحي الذي يتخصَّص في كتابة المَشْجاة. ويُلاحَظ أن الممثِّل المصري الكبير يوسف وهبي كان يقتبس ويؤلف هذا النوع من المسرحيات ليؤدِّي فيها أدواره الشهيرة.

كاتِبُ الْمَقال — essayist

مَنْ تخصَّص في كتابة المقالات النثرية على اختلاف أنواعها. مثال ذلك: الدكتور حسين فوزي والدكتور لويس عوض في الأدب العربي المعاصر بمصر.

كاتِم السِّرّ

(انظر: النَّجيّ).

«الكاريكاتِيْر» — caricature

الشخصية المسرحية أو القصصية المبالَغ في مَسْخِ صِفاتها بقصد الإضحاك والسخرية.

اَلْكامِل — (kāmil)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ابتكرها الخليلُ ابنُ أحمدَ (١٠٠ ـ ١٧٤هـ ؟)، وتَفْعِيلُه: مُتَفاعِلُن ستَّ مرات، ثلاثاً في كل شَطْر، ومثاله: قول ابن الرُّومِيّ (٢٨٣ هـ):

وَإذا امْرُؤٌ مَدَحَ امْرَءاً لِنَوالِهِ
وَأطَالَ فِيهِ فَقَدْ أرادَ هِجاءَهُ.

(انظر: البَحْر).

الْكامِلِيّة (Kāmiliyya)

هي فِرْقة من فِرَق الشِّيعة الغالية أكْفَرَ رأسُها أبو كامل جميعَ الصَّحابة لتركهم بيعةَ علي، كما طعن في علي لقبوله التحكيم بينه وبين مُعاوية، وعدم مُطالَبته بحقه في الخلافة في عهد الخلفاء الراشدين الثلاثة أبي بكر الصديق، وعمر بن الخطّاب، وعُثمان بن عفّان. وكان أبو كامل يعتقد أن الإمامة نورٌ يَتَنَاسَخُ من شخص إلى شخص.

كانْ وَكانْ (kān-wa-kān)

أحد الفنون السبعة في الأدب العربي، وهو عبارة عن مقطوعات صغيرة قصيرة في الأدب الشعبي البغدادي الأصل. وتتحلل كل مقطوعة من بعض قواعد الإعراب، كما تتحلل من قيود القافية، ولكل شطر فيها رَويٌّ مُعيَّن، وكانوا يُكثِرون فيها من عبارة «كان وكان» ويَنطِقُونها «كَنْ وكان». وقد كانت تُنْظَمُ به الحكايات والخُرافات وما كان في الماضي. ومن أشهر أمثلته:

قُمْ يا مُقَصِّرْ تَضَرَّعْ
قَبْلَ انْ يَقُولُوا كَانْ وكَانْ
للبرّ تَجْري الجَواري
في البحر كَالأعْلامْ.

(انظر: الفنون السبعة)

اَلْكَبائِرُ السَّبْع seven deadly sins

وهي حَسَبَ علماء اللاَّهُوت في الكنيسة المسيحية: الغُرور، والفِسْق، والحَسَد، والغضب، واشتهاء ما للغير، والشرَه، والكسل.

وكانت هذه الكبائر كثيراً ما تجسد في العصور الوسطى بأوربا في الشعر الرمزي أو المسرح القديم.

اَلْكِبْرياء hubris

في المأساة الإغريقية القديمة هي الكبرياء التي تملأُ نفس البطل، فتدفعهُ إلى عدم الاعتداد بإنذار الآلهة، وإلى انتهاك شرائعهم، وتحدِّي الأقدار. مثال ذلك: كبرياء كريون Creon في مأساة «أنتجوني» Antigone لسوفوكليس Sophocles. وفي آخر المأساة يُخاطِب رئيس الجَوْقة جمهور النظّارة قائلاً: «لا سعادَة حيثُ لا حِكْمة، ولا حِكْمة إلا في الخضوع للآلهة، وصيحة الكبرياء عقوبتها آتية لا ريب فيها، ولا يبلغ المتكبر حكمته قبل هرمه وشيخوخته».

اَلْكتاب book

أ ـ نشرة أدبية غير دَوريّة تشتمل على ٤٩ صفحة أو أكثرَ خِلافَ الغِلاف (مؤتمر اليونسكو سنة ١٩٥٠)

ب ـ مجموعة من الصحف من الورق أو غيره، عليها رموز مطبوعة أو مخطوطة يمكن بها قراءتها، بِضَمِّ بعضِها إلى بعضٍ بحيثُ تكوِّن وحدةً مُتكاملة.

جـ ـ الجزء من مؤلَّف طويل كأحد الأجزاء في ملحمة الإنيادة لڤرجيل مثلا.

د ـ الكتاب المقدس ـ القرآن الكريم ـ كتاب سيبويه في النحو.

كتاب الأدب (انظر: سِفْر التهذيب).

كتابُ الأَعْشاب herbal

كتاب يضم أسماء الأعشاب وأوصافها ورسماً لكل منها. ويقال إن أول كتاب من هذا النوع يرجع إلى القرن الرابع قبل الميلاد كتبه باليونانية ثيوفراستوس Theophrastus غير أنه اندثر. والذي بقي لنا هو كتاب يرجع إلى العهد البيزنطي اشتهر باسم «ديوسكوريديس فينا» Dioskorides، وهو عبارة عن سِفْر خطّي من ٤٩١ ورقة بها ثَبَتٌ مرتَّب هجائياً لأسماء النبات باليونانية، وأمام كل اسم رسم له. وهذا الكتاب منسوب لطبيب يوناني اسمه پيدانيوس ديوسكوريديس Pedanios Dioskorides (اشتهر بين ٥٤ و ٦٨ م)، ويقال: إنه جاء من سيليسيا في جنوب تركيا. والأدلة المُستَقاة من داخل النص تدل

على أن نسخه وتصويره يرجعان إلى حوالى ٥١٢ م. ويُلاحظ أنه قد أُضيف إليه بعد ١٤٥٣ م مرادفات الأسماء اليونانية بالعربية والتركية، وفي عهد السلطان سليمان الثاني، أي في أوائل القرن السادس عشر، أُضيفت كذلك المرادفات العبرية بقلم طبيب السلطان المسمى «هامون». وهذه المخطوطة الهامة معروضة الآن بدار الكتب القومية بڤينا.

كِتابُ الأغاني song book

كِتاب يضم بين دَفَّتيه مجموعة من الأغاني تُغنَّى في المناسَبات المختلفة مصحوبةً بنُوتها الموسيقية. وكانت هذه الكتب أصلاً تصنَّف بإنجلترا للأغاني الدينية، وفي القرن السادس عشر كانت تصنف لأغراض دنيوية بَحْتَة. ويُلاحَظ أن أغلب الشعر الغنائي الإليصاباتي ظَهَر أول ما ظهر في هذه الكتب.

وفي الأدب العربي: يزخر «كتاب الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني (٣٥٦ هـ) بشتى الأغاني العربية إلى منتصف القرن الرابع للهجرة.

كِتابُ التَّرانِيم hymnbook; hymnal

في أغلب الكنائس البروتستانتية: هو كتاب يوضع خصيصاً للمُصلِّين، يَضُمّ بين دَفَّتيه أغلب الترانيم والتراتيل المعتمَدة في الكنيسة، مرتبة حسب مُناسَباتها الدينية، ومرقَّمة، وأحياناً يوضع أمام كل ترنيمة لحنُها الموسيقي.

اَلْكِتابُ التَّعْلِيميّ textbook

هو الكِتاب الذي يُنشر أصلاً لأغراض الدراسة والإلمام بأصول عِلْم من العلوم.

كِتابُ الْجَفْر divination book

(انظر: رافضة الشيعة)

اَلْكِتابُ ذُو الْقَطْعِ الْكَبِير folio

وهو كِتاب يتألف من صفحات كبيرة يزيد طول كل منها على ٣٠ سم. وكثيراً ما يشار إلى أوّل طبعة لمسرحيات شكسبير مجتمعة سنة ١٦٢٣ - ما عدا مسرحية پركليس Pericles - بهذا المصطلح الإنجليزي تمييزاً لها عن الطبعات الناقصة التي ظهرت قبل وفاته سنة ١٦١٦، إذ كانت كلها من قَطْعِ الربع أو القَطْع الرُّباعي.

اَلْكِتابُ السَّنَويّ yearbook

كِتابٌ أو نشرة تصدر مرة في السنة ويدون فيها الأحداث والإحصاءات وبعض الحقائق المُفيدة الأخرى المتَّصلة بعمل أو موضوع معيَّن مرتبة بحيث يسهل البحث فيها.

كِتابُ الصُّوَر الرَّمْزِيّة emblem book

في أوربا: نوع من الكتب كان شائعاً في العصور الوسطى وعصر النهضة به صور ترمِزُ عادة لموضوعات جادة كالفَناء وأباطيل الحياة، وتحت كل صورة شرح موجز أو شعار أو حكمة. وأول كتاب من هذا النوع طبع سنة ١٥٣١ بمدينة أوجزبرج Augsburg في ألمانيا على يد هينريخ شتاينر Heinrich Steiner، وكانت صوره محفورة، ونصه باللغة اللاتينية للكاتب والفقيه الإيطالي أندريا ألتشياتو Andrea Alciato (١٤٩٢ - ١٥٥٠).

كِتابُ الْفَرْض breviary

كتاب للكَهَنة والرُّهبان في الكنيسة الكاثوليكية يضم أدْعِيةً وترانيمَ ومزاميرَ وأجزاء أُخرى من الكتاب المقدس تُفْرَضُ قراءتها في الساعات السَّبْع الخاصَّةِ بالصلاة والعبادة اليومية، ولا يشمل نَصَّ القُدَّاس.

كِتابُ الْفُصُول lectionary

هو كِتاب يشتمل على مختارات من الكتاب المقدس يُقْرأ فيه بالكنائس المسيحية أثناء القُدَّاس.

كِتابُ القُدّاس missal

هو كِتاب يُقْرَأ في الكنيسة الكاثوليكية يشتمل على كل طقوس الصلاة مُقسَّمةً حَسَبَ أيام السنة، وبه أيضاً مجموعة من التضرعات والابتهالات والصلوات ليقرأها العابد في عبادته الاختيارية الفردية.

كِتابُ الْمَزامِير، اَلزَّبُور psalter

في الكنيسة المسيحية: مجموعة مُختارة من مَزامير داود النبي وُضِعَت في كتاب لترتيلها ترتيلاً جَماعياً أثناء القُدّاس، وهي مُبوَّبة حَسَبَ الأيام والمُناسَبات الدينية.

اَلْكِتابُ الْمُقَدَّسُ بعِدّةِ لُغات Polyglot Bible

إن نَشْر الكِتاب المُقَدَّس بعِدَّةِ لُغات في مُجلَّد واحدٍ يرجع تاريخه إلى أوائل القرن السادس عشر في إسبانيا حيث طُبِعَت نسخة منه بالعِبْرِيَّة واليونانية واللاتينية والسُّريانية والكِلْدانية بناءً على أمر الكاردينال خيمنس Ximenes تحت عنوان «الكِتاب المُقدَّس بعدة لغات الكمپلوتي» Biblia polyglotta Complutensis نسبة إلى الاسم الروماني القديم Complutum لمدينة الكالا دي خينارس Alcalà de Henares حيث تَمَّ هذا الطبع.

وهناك طبعة أخرى من الكِتاب المُقَدَّس بعدة لغات ظهرت في باريس سنة ١٦٤٥ تزيد على الطبعة الإسبانية لغتين: العربية والسَّامِريَّة، كما ظهرت نسخة مطبوعة ثالثة بإنجلترا في ستة مُجلَّدات بين ١٦٥٣ و ١٦٥٧ ميلادياً بتِسْعِ لُغات، أي بإضافة الإنجليزية والفرنسية.

اَلْكِتابُ الْمُقَدَّس باللّاتِينِيّة Vulgate

الترجمة اللاتينية للكِتاب المقدَّس المُعتَمَدة من الكنيسة الكاثوليكية، وهي الترجمة التي قام بها القديس إيرونيمس، وأتمَّها سنة ٤٠٥ م، ثم أمر البابا كليمنت الثامن (١٥٩٢ - ١٦٠٥) بتحقيق هذه الترجمة وتنقيحها. وهذا النص المنقح هو النص المعتمد اليوم.

اَلْكِتابُ الْمَمْنُوع prohibited book

هو ذلك الكتاب الذي ترى السُّلْطات الرسمية في مُجْتَمَعٍ ضرورةَ منعِ تَداوُله رغم نَشْره، وذلك إما لأسباب تتعلق بالنِّظام العامِّ أو بالأخلاق أو بالسياسة.

اَلْكِتابة writing

ا - الكتابة الخطِّيّة script، وهي عملية رسم رموز الأصوات والمعاني. وفي بعض اللغات، كاللغة الصينية والهيروغليفية، ترسم الرموز بصور الأشياء التي تدل عليها.

ب - الكتابة الإنْشائِيّة redaction وهي جمع الأفكار المندرجة تحت موضوع ما وترتيبها وتنسيقها والتعبير عنها بعبارات أدبية بليغة.

ويُقال «يَحْتَرِفُ الكِتابة» To live by the pen لِمَن يَرتزق من حرفة الكتابة الأدبية دون غيرها لا بوصفه أديباً يعمل في ظل راعٍ أو وليّ نِعْمَة، وإنما باعتباره مؤلِّفاً مستقلاً يعبر عن مُراده في الأدب مع عدم التقيُّد بما يتطلبه النِّفاق أو التَّبعيّة. ويمكن أن يُعتبر منتصف القرن السابع عشر بدءاً للاستقلال الاقتصادي بالنسبة للأديب المؤلِّف في غرب أوربا، وقُبَيْل الحرب العالمية الثانية بالنسبة للأديب العربي في رأي البعض، أو مع ظهور الدوريات الأدبية في أواخر القرن التاسع عشر عند آخرين.

جـ - طريقة الإنشاء، وهِيَ قَريبة من معنى الأسلوب، إلا أن علماء اللغة المُحدَثين يميزون بينهما باعتبارهم الأسلوب شخصياً، أما طريقة الكتابة فمن خصائصها الطبيعة الاجتماعية، إذ إنها تعتمد في تحديد معالمها على أذواق زمن أو مكان معين.

الكِتابة الإِنْشائِيّة (انظر: الكتابة)

اَلْكِتابةُ الْخَطِّيَّة calligraphy

طريقة تسجيل رموز الكلام باليد. وقد استعاض العرب بتجويد الخط عن مُمارَسة الفُنون التصويرية. وقد اشْتَهَر في بدء معرفة العرب بالكتابة نوعان من الخط: الكُوفيّ لكتابة المصاحف، والنَّسْخِيّ لكتابة الرسائل المعتادة، ثم تطور الخط واشْتُقَّت من هذين النوعين فروع أخرى كالمغربي من الكوفي والثُّلُث والرَّيحاني والتعليق من النسخي.

(انظر: الكتابة، والخط).

« كُتُبِيّ » ، نَظَري bookish

صفة لمن يميل إلى المعرفة المُستمَدَّة من الكتب لا من التجربة العملية .

اَلْكُتَيِّبُ الشَّعْبِيّ chap-book

كُتيِّب به أدْعِية أو أغانٍ أو قِصَص إلخ ... مما يتداوله الجمهور عادةً، ويقوم بتوزيعه باعةُ مُتجوِّلون . وقد كان هذا النوع شائعاً بإنجلترا من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر . مِثال ذلك في العربية : « السبع آيات المنجيات » التي تباع في السيارات العامة بالقاهرة .

الكُرَّج hobbyhorse; (kurraj)

هي آلات في صورة تماثيل خَيْل مُسْرَجة كانت تستخدمها النساء في العصر العباسي أثناء الرقص ويحاكين بها امْتِطاءَ الْخيل ، فيَكْرُرْنَ ويَفْرِرْنَ كأنهن في حرب ، ويطلق الكرج الآنَ على الحِصان الخَشَبِيّ بين لُعَب الأطفال .

الكُرُونُولُوجْيا chronology

وهو علم تقسيم الزمن إلى فترات وتعيين تواريخ الأحداث التاريخية الهامة وترتيبها حسب تسلسلها الزمني .

الكُزْمُولوجْيا (انظر : علم الكون) .

اَلْكَسْف (انظر : الكَشْف) .

الكُسْموجونْيا (انظر : نشأة الكون) .

الْكَشّاف index

قائمة هجائية تَظهر عادةً في آخرِ الكِتاب المطبوع ، وبها أسماء أشخاص أو أماكن أو موضوعات أو غير ذلك مما ورد في نصه ، وأمام كل رقمٍ الصفحةُ التي وَرَدَ بها .

كَشّافُ الأَلْفاظ ، اَلْمُعْجَمُ الْمُفَهْرَس concordance

جدول هجائي لكل الكلمات الواردة في نص ما ، وخاصة الكتب الدينية ومؤلفات كبار الأدباء ، مع تحديد مكان وُرودها ، مِثال ذلك « المُعْجَم المُفَهْرَس لألفاظ القرآن الكريم » لمحمد فؤاد عبد الباقي .

اَلْكَشّافُ الْخاصّ repertory

القائمة الكاملة لمختلف المهارات أو المكوِّنات المتعلِّقة بعِلْم أو فن معيَّن . ويغلب أن يعتبر هذا الكشَّاف بمَثابة جَرْد لكل ما يتعلق بفرع من فروع النشاط الإنساني .

اَلْكَشْف (kashf)

هو ، في العَرُوض العربي ، عِلّة مُؤدّاها حذفُ السابع المتحرك (أو الثاني المتحرك في الوَتِد المفروق) . (فمَفْعُولاتُ) تصبح (مَفْعُولا) فإذا دخله الطيّ (حذف الرابع الساكن) صار (مَفْعُلا) ونقل إلى (فاعِلُن) ومثاله :

أَزْمانَ سَلْمى لا يَرَى مثلَها الرْ
راءُونَ في شامٍ ولا في عِراقْ

وتقطيعه

أَزْمانَ سَلْ/ما لا يَرَى/مِثْلَهَرْ	وهكذا
مُسْتَفْعِلُنْ /مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلُنْ	
سالِم /سالِم /مَطْوِيٌّ	مَكْشُوف

ويُسَمِّيه بعضُ المَراجع (الكَسْف) ، ولعل ذلك من قَبِيل التَّصْحِيف .

(انظر : الوَتِد المفروق ، والطَّيّ) .

الكَشْكَشة (the shin of pause)

هي في لهجة أَسَد : جعل الكاف شيناً في خطاب المؤنث ، فيقولون : في عليكِ عليش .

(انظر : الشنشنة) .

اَلْكَفّ (kaff)

يُرادُ به ، في العَرُوض العربي ، حذفُ السابع السّاكِن ، فتتحول (فاعِلاتُنْ) إلى (فاعِلاتُ) و (مَفاعِيلُنْ) إلى (مَفاعِيلُ) ، ومثاله قول عبد الله بن

الزِّبَعْرَي (١٥ هـ):

فَهــــذانِ يَــــذُودانِ
وذا مــن كَثَـبٍ يَــرْمِـــي

وتقطيعه

فَهادان /يَذُودان / وهكذا
مَفاعِيلُ /مَفاعِيلُ/
مَكْفُوف/مَكْفُوف/

كِلاسِيكِيّ classical

١ – خاص بنَمَط أدبي قديم يُعتبر ذا أهمية رغم حدوثه قبل العصر الحاضر.

٢ – مُتمشٍّ مع نَموذج من الاستعمال الأدبي أو اللغوي أقرَّه أدب قديم لا كلامُ الحياة العادية.

٣ – متعلق بآداب الإغريق والرومان القُدامَى أو فنونها أو عمارتها.

٤ – صفة للأدب الممتاز ولو لم يكن قديماً.

٥ – صفة تطلق على أي أدب يتميز على الأقل ببعض المميِّزات الآتية: الإتِّزان، الوَحْدة الفنية، تَناسُب الأجزاء، الإعتدال، البساطة الوَقُورة.

٦ – مُعتبرٌ عُمْدَةً في حقل من حقول المعرفة بوصفه مُتميِّزاً عن النظريات الجديدة أو غير المألوفة (المورد).

اَلْكِلاسِيّة، اَلتَّقْلِيدِيّة، اَلاِتِّباعِيّة، اَلْكِلاسِيكِيّة classicism

١ – المَبادىء أو الأساليب المُلتزَمة في آداب قدماء الإغريق والرومان أو فنونها.

٢ – اتِّباعُ المَعايير التقليدية (كالبساطة، والاعتدال، وتَناسُب الأجزاء) المعتَرف بها في كل زمان ومكان.

والكلاسية في الآداب الأوربية: كل مُحاوَلة لإحياء الأوضاع والتقاليد الأدبية التي كانت شائعة في الحضارتين الإغريقية والرومانية، ويمكن أن نتبين طَبيعَتَها في المناسبتين الهامتين التي تحدثُها فيها حركاتٌ مضادة. والمُناسَبة الأولى هي ما أُطلِق عليها «نزاع القدامى والمحدثين» الذي بدأ في القرن السابع عشر في فرنسا واستمر حتى منتصف القرن الثامن عشر في انجلترا. وكان القُدامَى يُنادُون بالتزام القواعد النقدية التي وضعها أرسطو وتوسَّع فيها هوراس إلى حدٍّ ما، كما كانوا يَدْعُون إلى تقليد الأدب القديم لأنه ليس في إمكان المُحْدثِين أبدع مما وضعه المتقدمون. أما المحدثون فقد رأوا من ناحية أن الأفكار القديمة وثنية ومنافية لفكرة الوحدانية، وأن قانون التقدم من ناحية أخرى لا يقر أن يكون أدب قديم خَيْراً من أدب جديد، فضلاً عن أنه ليس من الوطنية في شيء أن تُفَضَّل حضارة أجنبية على ثقافة وطنية. والمناسبة الثانية هي ثورة الحركة الرومانتيكية على الأوضاع الكلاسيكية في أواخر القرن الثامن عشر بإنجلترا وأوائل القرن التاسع عشر بفرنسا. فقد أخذ رواد هذه الحركة على الكلاسيكية عدم اتساعها للتعبير عن الذات وذلك لالتزامها أوضاعاً ونُظُماً لا يستطيع الكاتب أن يقلدها من غير أن يكون مُتكلِّفاً نظراً لاختلاف المثيرات في حالَتَي المُقلِّد والمُقلَّد.

اَلْكَلام، اَلإفْصاح speech

ا – القدرة على الإفصاح والتعبير ونقل المعاني من شخص لآخر.

ب – الاستعمال الواقعي للغة نتيجة لتدريب العقل واللسان على التكلُّم بها.

(انظر: الكلمة، الكلام).

اَلْكَلامُ الأَجْوَف amphigory

هو الكلام الذي يَتَّسِم بالإكثار من العبارات الطنَّانة المتكلِّفة مع خُلُوِّه من المعاني الحَقَّة، وقد يقصد به إثارة الضحك.

كَلامُ الله Divine Scripture

ويقصد به الكلام المُنْزَل من عند الله (القرآن الكريم مثلاً).

اَلْكَلِمةُ (المُفْرَدة) word

وهي في علم اللغـات التقليـدي صـوت أو مجموعـة أصوات متصلة من خصائصها الدلالة على معنى. وقد اصطلح فقهاء اللغة قديماً على أن الكلمة قابلة للتقسيم إلى وَحَدات غير دالة على معان في حد ذاتها كالحروف ومقاطع الكلمات، أما الوحدة الدالة في علم اللغة الحديث فهي ما يسمى بالـوَحْـدة اللغـويـة morpheme أي الوحدة ذات المعنى الدلالي أو النحوي.

اَلْكَلِمة، اَلْكَلام word

هما التعبير عن الفكرة أو الشعور أو الإرادة بنظام من الأصوات والرموز الدالة على معان، ويشبه هذا ما يقصده نحاة العرب من الكلمة، إذ قد يقصد بها عندهم الكلام. قال ابن مالك في ألفيته: « وكِلْمةٍ بِها كَلامٌ قَدْ يُؤَمّ » أي قد يقصد.

(انظر: الكلام، الإفصاح).

اَلْكَلِمةُ الاِسْتِهْلاليّة prologue

مقدِّمة الخُطبة أو ابتداؤها، والغرض منها استرعاء أذهان الحاضرين وإعدادهم لسماع الموضوع والاقتنـاع به. وقد امتد معنى هذا المُصطلَح ليشمل أية مقدمة لعمل طويل. وكانت هذه الكلمة من مميـزات أغلـب مسرحيات القرنين السابع عشر والثامن عشر بانجلترا.

كَلِمَةُ الافْتِتاح

هي الكلام (القصير عادةً) الذي يُبدأ به أي عمل من الأعمال.

اَلْكَلِمَةُ التَّصْدِيريّة الْجامِعة motto

العِبارة التي تُوضع في صدر كِتاب أو فصل منه ملخصة موضوعه، وقد تكون هذه العبارة مقتبسة أو من تأليف الكاتب.

كلمة رئيس التحرير (انظر: الافتتاحية).

الكلمة المُصحَّفة (انظر: الكلمة الوهمية).

اَلْكَلِمَةُ المَنْحُوتَة acronym

الكلمة المكونة من الأحرف الأُولى لعِدَّة كلمات، مثال ذلك: كلمة اليونسكو التي دخلت جميع اللغات، وهي مكونة مـن الأحـرف الأُولى للتعبير الانجليـزي United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization وقـد تكـون الكلمـة المنحوتة portmanteau word مركَّبة مـن حـروف مأخوذة من كلمتين أو أكثر، مثال ذلك: البَسْمَلَة من « بِسْمِ الله الرَّحْمَن الرَّحيم »، والحَوْقَلَة من « لا حَوْلَ ولا قُوَّةَ إلا بالله ».

الْكَلِمَةُ الْمَهْجُورة archaism

هي القـديم مـن الكلام الذي لا يُستعمـل في اللغـة الحديثـة إلاَّ لأغـراض شِعـريـة، كـاستعمال كلمـة « الجرفاس » بمعنى الضخم.

(انظر: التزام القديم).

اَلْكَلِمةُ الْوَهْمِيّة، اَلْكَلِمةُ الْمُصَحَّفة ghost word

كلمة موضوعة خطأً نتيجة لإهمال الناسخ أو الطابع أو جهل كل منهما. وهـذا الاصطلاح اخترعـه العـالم الإنجليزي في أدب العصـور الوسطـى و.و. سكيـت W.W. Skeat لوصف ما أسماه « نحت كلمة نتيجة لخطأ الناسخ أو الطابع أو الخيال الشـارد للجهلـة مـن محققي النصوص» ككتـابـة أرانـب مثلاً أنـارب في مصر.

كَلِيلةُ وَدِمْنة Fables of Bidpai

هو عبارة عن قصـص نثريـة تـرجمهـا ابن المُقَفَّـع (١٤٢ هـ؟) من الفارسية. وكانت قـد نقلـت مـن الهندية إلى الفَهْلَوِيّة ـ على ما يقال ـ في عهد كِسْرَى أنُو شِرْوان، وقد عَثَرَ الباحثـون على بعـض أصـولها الهندية في بعض الْمَراجع من أمثـال « بَنْـجَ تـانترا »، و « هتوبادشا »، و « المهابهارتا » مما يؤكد أن أصلها هندي. وهذه القصـص خيـاليـة صِيغَـتْ على ألسنـة

الحيوان مُتضَمِّنةً الكثير من وجوه الإصلاح الاجتماعي والسياسي.

كِنايات الْعَدَد

هي الألفاظ التي يُكَنَّى بها عن العدد، وهي (كَمْ) استِفْهامِيّة وخَبَرِيّة، و (كَأَيِّنْ)، و (كَذا). فأما كم الاستفهامية فمُمَيِّزُها مُفْرَد منصوب مثل كَمْ قلماً اشتريتَ؟ وأما كَمْ الخبرية فيجوز أن يكون مميزها جَمْعاً مجرورا بالإضافة، كقول الشاعر:

كَمْ مُلوكٍ بادَ مُلْكُهُمُ

(أي كثير من الملوك)

أو مفرداً مجروراً بالإضافة، مثل قول الشاعر:

كَمْ ليلةٍ بِتُّها غيرَ آثمٍ

(أي كثير من الليالي)

وأما (كأين) فتفيد التكثير ويجر تمييزها بِمِنْ: مثال ذلك قوله تعالى: «وَكَأَيِّنْ مِنْ دابّةٍ لا تَحْمِلُ رِزْقَها، اللهُ يَرْزُقُها»، وقد ينصب تمييزها، مثال ذلك قول الشاعر:

أُطْرُدِ الْيَأْسَ بالرَّجاءِ فَكائِنْ
آلِماً حُمَّ يُسْرُه بعدَ عُسْرِ

وكائن لغة في كأين. وأما (كَذا) فتفيد الكثير والقليل وتمييزها مفرد واجب النصب، ويُعْطَف عليها غالباً، ومثالها: قرأت كذا وكذا كِتاباً، أي كثيراً أو قليلاً من الكتب حَسَبَ السِّياق.

اَلْكِناية metonymy

الكناية في البلاغة العربية: لفظ أُطلق وأُريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي أو هي كما عرَّفها السكّاكي (٦٢٦ هجرية): «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو ملزومه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول: زيد طويل النجاد، فينتقل منه إلى ملزومه وهو طول القامة» وقد قسمها باعتبار ما يطلب بها إلى ثلاثة أقسام:

١ - كناية عن صفة كقول المتنبي (٣٥٤ هـ) في وقيعة سيف الدولة ببني كلاب:

فَمَسّاهُمْ وَبُسْطُهُمْ حَريرٌ
وَصَبَّحَهُمْ وَبُسْطُهُمْ تُرابُ.

فبسطهم حرير كناية عن السيادة والعزة، وبسطهم تراب كناية عن الحاجة والذلة.

٢ - كناية عن موصوف، كقوله أيضاً من نفس القصيدة:

وَمَنْ في كَفِّهِ مِنْهُم قَناةٌ
كَمَنْ في كَفِّهِ مِنهم خِضابُ.

فالشطر الأول كناية عن الرجل، والشطر الثاني كناية عن المرأة.

٣ - كناية عن نسبة كقول المتنبي أيضاً في مدح كافور:

إنَّ في ثَوْبِكَ الذي المَجْدُ فِيهِ
لَضِياءً يُزْري بكلِّ ضِياءِ.

فقد نسب المجد لا إلى الممدوح، وإنما إلى شيء منسوب إليه وهو ثوبه.

كما قسمها السكاكي باعتبار مفهومها إلى أربعة أقسام:

١ - «تعريض»، كأن تقول لشخص يضر الناس: «خير الناس أنفعهم للناس».

٢ - «تلويح»، إن كثرت الوسائط في الكناية ككثير الرماد في قول الخنساء (٥٤ هجرية):

طَويلُ النِّجادِ رفيعُ العِمادِ
كثيرُ الرَّمادِ إذا ما شَتَا.

فإنه يلزم من كثرة الرماد كثرة حرق الحطب، ثم كثرة الطبخ، ثم كثرة الضيوف، ثم الكرم.

٣ - «رمز»، إن قلت الوسائط وخفيت، كما تقول: «فلان عريض القفا» كناية عن البلاهة، فإن

الصلة بين كون القفا عريضاً والبلاهة يحتاج إلى رَوِيَّةٍ وإعمال فِكْرٍ وتجربة.

٤ - «إيماء وإشارة». إن قلت الوسائط ووضحت، كقول أبي تمام (٢٣١ هـ):

أَبَيْنَ فما يَزُرْنَ سِوَى كَرِيمٍ
وَحَسْبُكَ أَنْ يَزُرْنَ أَبا سَعِيدِ.

فإن الصورة واضحة في التعبير عن كرم أبي سعيد.

والكناية في الآداب الغربية صورة بلاغية تتلخص في استعمال اسم شيء بدلاً من اسم شيء آخَر متصل به اتصالاً ما. وقد يكون هذا الاتصال:

١ - العلاقة السببية: فكان الشعراء الرومان يعبرون عن الجَمال بڤينوس إلّهة الجَمال، وعن الخمر بباكوس إلّه الخمر.

٢ - أو الحالِّية والمحلِّية، ومثالها: هذه الكأس مسمومة، كناية عن الخمر.

٣ - أو الرمز ومثاله: الصولجان كناية عن الملك.

٤ - الصانع كنايةً عن المصنوع، كمن يقول: قرأت شكسبير كنايةً عن أعماله.

٥ - مكان الصُّنْع ومثاله: تقلّدت اليَمانِيَّ كنايةً عن السيف المصنوع في اليمن.

٦ - المعنى المجرد كنايةً عن المحسوس كمن يطلق الرق ويريد به الأرِقَّاء.

٧ - الشيء المادي كناية عن المعنوي كمن يقول: هذا الرجل كبير القلب كِنايةً عن شدة الرحمة.

٨ - المالك كنايةً عن المملوك، كمن يقول شبت النار في فلان يريد أملاكه.

٩ - اسم الملك كناية عن العُمْلة التي تحمل اسمه كما تقول عندي عشرون نابليوناً وانت تعني بذلك العُمْلة التي تحمل اسم نابليون وصورته.

١٠ - اسم القديس أو الولي بدلاً من مكان العبادة المنسوب إليه، كمن يقول صليت في الحسين وهو يقصد في جامع الحسين.

وقد تسمى الكنايةُ في علم البيان العربي «الإردافَ».

اَلْكِنايةُ عَنْ صِفة (انظر: الكناية).

اَلْكِنايةُ عَنْ مَوْصُوف (انظر: الكناية).

الكِنايةُ عن نِسبة (انظر: الكناية).

اَلْكَنْز، اَلْمَخْزَن thesaurus

اسم يُطلق أحياناً على المَراجع الجامعة أو الموسوعية التي تشتمل على مُفرَدات لغة من اللغات أو نصوص أدب من الآداب بشكل جامع شامل.

مِثال ذلك: «الذخيرة» لابن بسام (٣٠٢ أو ٣٠٣ هـ) و «الأغاني» لأبي الفرج الأصبهاني (٢٨٤ - ٣٥٦ هـ).

وقد يقصد بالكنز أو المقتطف treasury الكتاب الذي يجمع مختارات من الأدب يعتبرها جامعها خير ما فيه.

اَلْكُنْية surname; compounded name

هي كل مُرَكّب إضافي أوّ له أب أو أم كأبي بكر وأم كلثوم.

اَلْكِهانة وَالْعِرافة divination

هما الإخبار عن الحوادث الماضية والمستقبلة. وقد يخص العرب الكاهن بعلم المستقبل، والعرّاف بعلم الماضي. وكانوا يزعمون أن لهم أتْباعاً من الجن يسترقون السمع ويأتونهم بالأخبار، فاشتد اعتقاد العرب فيهم، يستفتونهم في حلِّ مُعْضِلاتِهم، ويرجعون إليهم في تأويل الأحلام، ويلتمسون عندهم الشفاء من عِلَلِهم.

ومن أشهر كُهّانهم وعَرّافيهم، الكاهنان شق

وسطيح، والعرافان الأبلق الأسدي عراف نجد، ورياح ابن عجلة عراف اليمامة.

الكوميدي باليه (انظر: الملهاة الراقصة).

اَلْكَيْسانِيّة (Kaysāniyya)

نسبة إلى كَيْسان، أحد الموالي، أو هو المختار نفسه. وهي نظرية شِيعِيّة تدعو لمحمد بن الحَنَفِيَّة، (وهو ابن لعَلِيّ بن أبي طالب من سيدة من بني حَنِيفة)، وترى أن الرسول صلى الله عليه وسلم أوْصَى بالخلافة بعده لعلي، فهي ليست مُفَوَّضة للأمة، بل هي تنتقل بالوصية في علي وأبنائه المَعْصُومِين من الأئمة انتقالا طريقه النص. وقد غلت هذه النظرية، فاستمدت من السبئية أفكارَها. ومن غُلاة شعرائها كُثَيِّر عَزّة (١٠٥ أو ١٠٧ هـ). (انظر: السبئية).

بابُ اللام

اَللاأدَب «alittérature»

ترجمة المصطلَح الفرنسي الذي ابتدعه الكاتب الفرنسي المعاصِر كلود مورياك (Claude Mauriac) للتعبير عن التِزام التِّلقائية والبَساطة والابتعاد عن المحسِّنات اللفظية المتكلَّفة في التعبير عن الموضوعات الأدبية .

اللاّإنتِماء (انظر: الشعور بالغربة) .

اَللاتينيّة Latinism

الكلمة أو العبارة أو أسلوب الجملة المستوحَى من اللغة اللاتينية . وقد شاعت هذه النزعة في التعبير بالأدبين الإنجليزي والفرنسي منذ عصر النهضة ، واعتبرت تأنقاً حيناً وعيباً حيناً آخَر . ومن الكُتّاب الإنجليز المولَعين باللاتينية الشاعر جون ميلتون John Milton .

لاذِع caustic

صفة تُطلق على كلام يتضمن السخرية بقصد جَرْح الشعور .

اَللارواية anti-novel

هي الرواية التي تضع القارىء في حالة حِوار فكري أو خيالي مُستمِرّ مع مُؤلِّفها من غير أن تُحاول إيهامَه بواقعِيَّتها أو تَدفَعَه إلى تَقمُّص إحدى شخصيَّاتها . والغَرَض من ذلك إقدارُ القارىء على أن يعيش حياتَه النفسية المُستقِلّة أثناءَ تأمُّله لعالَم روائي خارجَ نفسه .

فنجدُ مثلاً ـ إذا عُدنا إلى القرن الثامن عشر ـ أن ديدرو Denis Diderot في قصته « جاك الجبري وسيده » (١٧٩٦ م) Jacques le fataliste et son maître يُخاطب القارِىء في نهايتها تاركاً له الحرية في إنهاء القصة كيفما شاء ما دام يعرِف مِن مُقدِّماتها مِقدار ما يَعرف المؤلِّف .

لازِمُ الفائِدة lazim al-fā'ida

هو، في علم المَعاني العربي، أن تفيد مُخاطِبَك بأنك عالِم بالمضمون الذي اشتمل عليه الخبر، ومثاله: أنت تذاكر كلَّ يوم ثلاثَ ساعات .

اللازمة (انظر: القَرار) .

اَللازمةُ الدّالّة leitmotif

المصطلَح الألماني ابتدعه الناقد الموسيقي الألماني هانتز فون ڤولتزوجين Hans von Wolzugen لِيصِفَ بها بعض الألحان الدالَّة التي كانت تلازِم ظهور شخصية أو موقفاً ما في أوبرات رتشارد ڤاجنر Richard Wagner . وقد اتسع هذا المصطلَح في القرن العشرين ليشمل أي موضوع أو أسلوب يميز شخصاً أو كِتاباً أو رواية أو قصة سينمائية .

اَللازمةُ المُتَكَلَّفة mannerism

هو أسلوب في الأدب أو الفن يتميز بالتزام التكلّف واعتياده بحيث تبدو هذه اللازمة مميِّزة لمن يلتزمها ، مثال ذلك التزام السجع وتكلفه عند بعض الأدباء .

اَللاشَخْصِيّة impersonality

في الأدب: هي أن يَسْرُدَ المؤلِّف الحوادث كما هي من غير أن يُقحِمَ آراءه وتعليقاته فيما يسرُد. وقد اشْتَهَرَ جوستاف فلوبير Gustave Flaubert في فرنسا بالتزام هذا الاتجاه معتقداً أن الواقعية المؤثرة في القارىء يجب أن يتلمَّسها من ثنايا السرد نفسه من غير حاجة إلى تعليقات المؤلِّف التي قد تؤدي إلى نتيجة عكسية إذا وُجدت، لأنها تسلب القارىء شخصيته وتُوْهِمه أن ما يقرؤه هو الواقع. كذلك التزم الكاتب الروسي تولستوي هذا المنهج في أشهر رواياته، وخاصةً في رواية «الحرب والسلم». أما اللاَّشخصية في النقد الأدبي فهي اتجاه شاع في الوقت الحاضر بالولايات المتحدة الأمريكية وانجلترا، ومُؤَدَّاها أن الناقد يجب أن يستند إلى معايير موضوعية في نقده لا تنبني على نظرية فكرية موجودة من قَبْلُ، ومن غير أن تتأثر هذه المعايير بشعوره وميوله الشخصية. وقد ظهر هذا الاتجاه بصفة خاصة بين أعضاء المدرسة المسماة «النقد الجديد» في الولايات المتحدة الأمريكية.

اَللاَّمُتَناهِي infinity

ما لا يمكن أن تكون له نهاية، ويتميز من اللاَّمحدود، وهو ما لَمْ يُحدَّدْ بالفعل وإنْ كانت له حدود مُمكِنة.

وأطلقَ ديكارت اللاَّمتناهيَ على الباري جَلَّ شأنُه (مج ١١).

اَللاَّمَسْرَح antitheatre

وهو اسم لحركة جديدة في المسرح الفرنسي ازدهرت مُنْذُ العَقْد السادس من القرن العشرين، وتُقابل الرِّواية الجديدة أو اللارواية (nouveau roman, antiroman) في تطوُّر الرواية الفرنسية الحديثة. واللاَّمَسرح يعتمد على تحليل المَوْقف المسرحي ومناقشة طبيعته وكيانه بدلاً من تقديم قصة مسرحية للنَّظَّارة كما هي الحال في المسرح التقليدي. ومن أقطاب هذه الحركة، صمويل بيكيت Samuel Beckett وآرتور آدموف Arthur Adamov ويوجين يونسكو Eugène Ionesco.

اَللاَّمَعْقُول absurd

ما يتَّصف به نوع من المسرح الطليعي في الوقت الحاضر بأوربا مثل مسرحيات صمويل بيكيت Samuel Beckett ويوجين يونسكو Eugène Ionesco وجان جيني Jean Genêt وهارولد پنتر Harold Pinter. وفي هذا المسرح نَجِدُ أن الكاتبَ لا يتقيد بالمواصفات والعُرف في البِناء المسرحي: فالشخصيات قد تُغيِّر سِنَّها وجنسَها وملامح شخصيتها مِراراً في نفس المسرحية. وقد لا يكون المكان المسرحي مُحدَّد المعالم. ولأول وهْلة تَظهر أحداثُ المسرحية كأنها سلسلة من العَشْوائِيّات التي لا تربط بينها صلة ما، ولكن يُراد بهذا الأسلوب المسرحي إظهار ما في الحياة والشخصيات البشرية من تناقُضات، كما يُقصد به إظهار المُفارَقة بين حُلْم الإنسان في الحياة وواقع الحياة نفسها. وفي المسرح العربي الحديث يمكن اعتبار «مسرحية الفرافير» ليوسف إدريس مثالاً لذلك.

لا النَّافِيةُ لِلْجِنْس

أي التي تنفي الخبر عن جميع الأفراد التي يتضمنها اسمها. وتعمل عمل «إن» بشروط ثلاثة:

١ ـ أن يكون اسمها نكرة.

٢ ـ أن يكون اسمها مُتَّصِلاً بها.

٣ ـ ألا تقترن «لا» بحرف جر.

فإن فقدت الشرطين الأولين أُهْمِلَت ووجب تكرارها، مثال ذلك ما قاله الشاعر المصري إسماعيل صبري:

لا القومُ قومي ولا الأوطانُ أوطاني
إذا ونَى يومَ تحصيلِ العُلا وانِ

فلا نافية فقط والقوم مبتدأ لأنه معرفة وقومي خبره. وكقولك «لا في المكتبة فهارسُ ولا مخطوطاتٌ»، ففي المكتبة جار ومجرور في محل رفع خبر مُقدَّم، وفهارس مبتدأ مُؤخَّر لأن (في المكتبة) فصل بين (لا) واسمها، ولا نافية فقط.

وإن اقترنت بحرف جر اعتبرت لا زائدة ومعناها النفي فقط، مثال ذلك: العلم بلا ريبٍ نورٌ، فلا نافية زائدة والباء حرف جر، وريب اسم مجرور بالباء، والجار والمجرور في محل رفع خبر مُقدَّم، ونور مبتدأ مُؤخَّر.

أحوال اسم لا:

١ ـ أن يكون مضافاً.

٢ ـ أن يكون شبيهاً بالمضاف (وهو ما اتصل به شيء من تمام معناه).

٣ ـ أن يكون مفرداً (وهو هنا ما ليس مضافاً ولا شبيهاً بالمضاف).

وفي الحالتين الأوليين يكون اسم لا معرباً منصوباً، مثال ذلك: لا مُتقِنَ عملٍ يضيع أجرُه، ولا مُتقني عملٍ يضيع أجرُهم، ولا ساعياً في خير الناس مذموم، ولا ساعِيَيْن في خير الناس مذمومان. فمُتقن في المثال الأول مُعَرَّب منصوب بالفتحة الظاهرة لأنه مضاف، ومتقني في المثال الثاني معرب منصوب بالياء لأنه جمع مذكر سالم، وساعياً في المثال الثالث اسم لا منصوب بالفتحة الظاهرة لأنه شبيه بالمضاف، وساعيين في المثال الرابع منصوب بالياء لأنه مثنى.

وإن كان اسم لا مفرداً بُني على ما يُنصب به، مثال ذلك: لا مُنافِقَ مَحبُوبٌ، فمنافق اسم لا مبني على الفتح في محل نصب. ولا منافِقَيْنِ محبوبان، فمنافقين اسم لا مبني على الياء في محل نصب لأن المثنى ينصب بالياء. ولا مُنافِقاتِ محبوبات، فمنافقات اسم لا مبني على الكسر في محل نصب لأن جمع المؤنث السالم ينصب بالكسرة.

خبر لا: يجوز حذفه إذا فهم من سياق الكلام، مثال ذلك: العلمُ ولا شكَّ أساسُ نهضةِ الأمم، أي ولا شك في ذلك.

اَللَّبْس ambiguity

احتمال اللفظ أو العبارة لأكثر من مَعْنًى (مج ٥).

وقد يكون اللَّبْسُ نتيجةً للتعقيد اللفظي كقول المتنبي (٣٥٤ هـ):

أنَّى يكون أبا البَرِيَّةِ آدمٌ
وأبوك والثَّقَلانِ أنتَ مُحَمَّدُ.

وفي النقد الأدبي الإنجليزي الحديث اعتُبر اللَّبْس سِمَةً لا مَفَرَّ منها بل جوهرية في الكلام. وأتى الناقد الإنجليزي الحديث إ. أ. ريتشاردز I.A. Richards في كِتابه «فلسفة البلاغة» The Philosophy of Rhetoric (١٩٣٦) بنظرية في الدلالة اللفظية مبنية على هذا الاعتقاد. ولعل أهم كتاب في تطبيق اللَّبْس أو ازدواج الدَّلالة على نظريات النقد الأدبي هو كتاب الناقد الإنجليزي المُعاصر وليام إمبسون William Empson المسمَّى «الأنواع السبعة من ازدواج الدلالة» Seven Types of Ambiguity ويَقصِد المؤلِّف باللَّبْس أو ازدواج الدَّلالة ـ على حد قوله ـ «أي أثر يتركه الكلام قد يضيف معنى أو ظِلاًّ لمعنى يُستخلص مُباشَرةً من صريح العِبارة»، فيَقترح إذاً أبواباً سبعةً لأنواع اللَّبْس المُمكِنة في الكلام، ولو أنه يعترف في نفس الوقت باحتِمال تداخُل كل نوع مع الأنواع الأُخرى:

١ ـ قد تكون الكلمة أو التركيب اللفظي ذا أثَر فعَّال في اتجاهات مُختلِفة في آنٍ واحد.

٢ ـ قد تتألَّف دَلالة النَّصِّ من دَلالتين أو أكثر.

٣ ـ وفي التَّورِية تُوجد دَلالتان في آنٍ واحِد. (انظر: التورية).

٤ ـ إن المعاني المُختلِفة للكلام قد تتَّحد لا لتزيد

مَعنًى جديداً بل للكَشْف عن الحالة المعقَّدة لعَقْل الكاتب.

٥ - قد يستقيم المجاز أو الصورة البلاغية في مكان ذِهني يقَع في منتصف الطريق بين فكرتين.

٦ - قد يُضطر القارىء إلى ابتِداع تأويلات شخصية لما في الكلام من تناقُض أو تضادّ ظاهِري.

٧ - قد يكون للكلام مَعنيان مُتناقِضان فعْلاً، فيَكشِفان عن انفِصام جوهري في ذِهْن المؤلّف.

وقد طبّقت هذه النظرية على الأعمال الأدبية في كثير من الكتابات النقدية الحديثة.

اَللّجاجة، المُماحَكة — ergotism

التّمادي في الجَدَل بشدة وضجيج.

اَللّحْظةُ الْحاسِمة — psychological moment

هي تلك اللحظة في سرد أحداث قصةٍ ما يتوقع فيها القارىء حَدَثاً مُعيّناً نتيجة لإعداد ذهنه لتلقّي هذا الحَدَث من خلال سرد مُحْكَم سابق يؤدّي بالضرورة إلى هذه اللحظة التي تتحقق بعدها أحداث مُتوقَّعة.

اَللّحْن — solecism

الخطأ النَّحْوي الذي يقع فيه الإنسان أثناء الكلام أو القراءة، ويكون ذلك في الإعراب، أو في ترتيب كلمات الجملة ترتيباً يخالف قواعد اللغة. وقد يكون اللحن أيضاً في نُطْقِ الألفاظ.

وقد يقصد باللحن catachresis استعمال الكلمة في غير ما وضعت له حقيقة أو مجازاً كقولك «بثَّ الحاكمُ ألسنتَه في المدينة» تريد جواسيسه لأن الألسنة لا تستعمل في معنى الجواسيس، لا حقيقة ولا مجازاً، وإنما تستعمل العيون.

على أن المعنى الأصلي للحن هو الميلُ والالتفاتُ والتحولُ. واستعملت كلمة «ألْحَن» بمعنى أفْصَح في الحديث الشريف «فلعل بعضَكم ألحنُ من بعض» أي أفصح، واستعمل اللحن بمعنى الغِناء في صَدْر الإسلام، وبمعنى اللهجة كما في قوله تعالى: «ولَتَعْرِفَنَّهُمْ في لَحْنِ الْقَوْل» أي لهجته، ثم استعمل بمعنى الخطأ اللغوي حين عَظُم اختلاطُ العرب بالأعاجم، وطغى هذا المعنى على كل المعاني الأخرى حين عظم شأن النحو والنُّحاة أيام العباسيين.

(الدكتور إبراهيم أنيس - من أسرار اللغة).

وقد ظهر اللحن (الخطأ في النطق) أول ما ظهر بين المُسْتَضْعَفين من العرب والناشئين منهم، وبين الموالِي في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم بالحواضر والمدن لا بالبوادي، فقد بقيت اللغة فيها خالِية من اللحن حتى آخر القرن الرابع للهجرة. ثم فشا في الدولة الأموية حتى خِيفَ منه على القرآن الكَريم، فوُضِعَ النحوُ والشكل والإعجام والنقط.

اَللّحْنَ الْحُرّ — impromptu

مُؤلَّف موسيقي للعزف على القليل من الآلات الموسيقية يُوحي إلى السامع بأنه قد وُضع ارتجالاً. ومن أشهر أمثلته مقطوعات البيانو المسماة «الألحان الحرة» لشوبرت Schubert وشوبان Chopin وشومان Schumann.

اَللِّحْيانِيّة — Lihyani dialect

هي لَهْجة عربية قديمة، نسبة إلى أهلها بني لِحْيان، كانت تكتب بالخط المُسْنَد الجنوبي (انظر: الخط المسند)، وكانت حاضرة بني لحيان تسمى دادان بالقرب من مَدائِن صالح. وأداة التعريف فيها (الهاء)، وقد يُعَرِّفُونَ (بأل) أو (الهاء واللام) على شاكلة العربية الجاهلية (هَلحِمَى - الحِمَى) وأسماء إشارتهم الذال وذِهْ وذات، ومن أسمائهم الموصولة مَنْ وما وذُو المعروفة في لهجة طَيِّىء. وعندهم التذكير والتأنيث والإفراد والتثنية والجمع، وأداة النفي عندهم «لا». واختلف في تاريخ بني لحيان هل كانوا قبل الميلاد أو بعده.

اللّخلخانيّة

هي « اللُّكْنَةُ والعُجْمَةُ في الكلام، أو هي العَجْزُ عن إرْداف الكلام بعضِه ببعض، كما في لغة أعراب الشِّحْر وعُمان (مَشا الله في ما شاء الله)، وفي العربية الحديثة بمصر (إنشا الله في إن شاء الله) « مج ».

اَللّزوم implication

عَلاقة منطقية تتلخص في أن فكرة أو قضية تستلزم، تجربةً أو عقلاً، فكرةً أو قضيةً أُخرى مثل « الأُبُوّة والبُنُوّة » و « ما يصدق على الكل يصدق على الجزء »(مج ١١).

لُزومُ ما لا يَلْزَم leonine rhyme

التزام حَرْف أو مَقْطَع معيَّن غير ضروري قبل الرَّويّ في جميع الأبيات بالقصيدة مِثال ذلك قول المعري (٤٤٩ هـ):

لَمْ يَقْدِرِ اللهُ تَهذيباً لِعالَمِنا
فلا تَرُومَنَّ للأَقوام تَهذيبَا

ولا تُصَدِّقْ بِما البُرْهانُ يُبْطِلُهُ
فَتستفيدَ مِن التَّصديقِ تَكْذيبَا

فقد التزم في جميع الأبيات الياء والذال قبل الروي الباء، وهذا غير ضروري. وفي الشعر الفرنسي يقابل ذلك التزام الاتفاق الصوتي في المقطعين أو الثلاثة الأخيرة بالأبيات المُقفّاة ويسمى لزومُ ما لا يلزم الاعنات. (انظر: الروي).

لسانُ حال المُؤَلِّف raisonneur

شخصية في الرواية أو المسرحية تقوم عادة بالتعبير عن رأي المؤلِّف في الشخصيات الأُخرى أو في سَيْر الأحداث، ومن وظيفتها التعليق على سلوك الشخصيات الأخرى أثناء الأحداث مع التعليل لدوافعها. فتكون تلك الشخصية بمثابة وريث للجَوْقة اليونانية القديمة، وقد كثر ورودها بالمسرح الأوربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

لَطافةُ المَعْنَى

هي، عند ثَعْلَب (٢٩١ هـ)، الدلالة بالتَّعْريض على التَّصْريح، كقول امرىء القيس (١٣٠ - ٨٠ ق. هـ):

أَمُرخٌ خِيامُهُمُ أم عُشَرْ
أم القلبُ في إثْرِهِمْ مُنْحَدِرِ؟

المرخ: الزند قائماً، والعشر: الزندة مسطوحة على الأرض. والمعنى أهم مقيمون كعود المرخ، أم قد حطوا للرحلة كانسطاح العشر، أم قد ارتحلوا فالقلب في إثرهم منحدر.

اَللّطف (النعمة) grace

المصطلح الإنجليزي مُصطلح لاهوتيّ (مسيحي) يُراد به النعمة يُنْعِمُ الله بها على من يشاء مِن عِباده بمحض فضله (مج ١٠). وكان پسكال Blaise Pascal ، المفكر الفرنسي في القرن السابع عشر، يستعمل هذا المُصطلَح بمعنى ما هو خارق للطبيعة، تمييزاً له عن « الطبيعة » التي تعني عنده العالم المادي الظاهر، فقال: « إن الطبيعة صورة اللطف، والصور المرئية هي صور عاكسة لغير المرئية منها ».

وفي اللاَّهوت المسيحيّ أيضاً يُطلق هذا المُصطلَح على الحالة التي كان يتمتع بها الإنسان قبل ارتكابه الخطيئة الأصلية، أو هي تلك الحالة التي لا يقدرها غير الله، وهي حالة العفو الشامل عن كل ذنوب الإنسان في الدنيا أو الآخرة حسب المشيئة الإلّهية.

وفي اللاَّهوت المسيحيّ أيضاً يسمى اللطف بالنعمة متى كانت النِّعْمةُ احدى اثنتين:

أ - ما يسمى بالنعمة المبررة، وهي مَظْهَر اللطف الإلّهي الذي يُمْنَحُ الإنسانَ بحكم سِرِّ العِماد، فيخلصه من الخطيئة الأصلية، وقد يدركها الإنسان أيضاً عن طريق سر التوبة.

ب - النعمة المترتبة على عون الله تعالى، وهي هذه النعمة التي يمنحها الله المؤمنَ لكي يعمل الخير ويبتعد عن الشر، على أن المؤمنَ حُرٌّ في الأخْذ بهذه النعمة أو عَدَم الأخذ بها. ويُلاحَظ أن هذا المفهوم قريب الشبه

من «الاختيار» عند المُعْتَزِلة في الإسلام، وعند علماء اللاَّهوت في المسيحية، وإن لم يكُن مطابقاً له تمام المطابقة.

وكان لپسكال رأي في هذا النوع الثاني من النعمة، إذ قسمها بدورها قسمين:

١ - ما سماه بالنعمة الكافية، وهي النعمة المقصودة لذاتها، وهي كافية لدفع الإنسان نحو الخير بمَحْض إرادته، فهي ليست فعَّالة بدون هذه الإرادة.

٢ - النعمة الفعالة، وهي نعمة الله المؤثرة مستعينة باختيار الإنسان ومنفذة لإرادة الله على كل حال. وكان للتفرقة بين نوعي النعمة أثر كبير في مجادلات الينسينيين Jansénistes وأعدائهم بفرنسا في القرن السابع عشر.

اَللُّغة language

١ - كل وسيلة لِتبادُل المشاعر والأفكار كالإشارات والأصوات والألفاظ، وهي ضربان: طبيعية كبعض حركات الجسم والأصوات المهمَلة، ووضعية، وهي مجموعة رموز أو إشارات أو ألفاظ مُتَّفَق عليها لأداء المشاعر والأفكار.

ولغة الحيوان تقوم على الحركة وتعبر عن حاجة مباشِرة، في حين أن لغة الإنسان تعبير مقصود فيه خيال يرتبط بالمستقبل. واللغة الوضعية ظاهرة اجتماعية تختلف باختلاف الشعوب والعصور (مج ١١).

٢ - مجموعة مفردات الكلام وقواعد توليفها التي تميز جماعة بشرية معينة تتبادل بوساطتها أفكارها ورغباتها ومشاعرها. مِثال ذلك اللغة الفرنسية أو العربية.

٣ - مجموعة الألفاظ والصِّيَغ اللغوية وخصائص الأساليب الكلامية التي يتميز بها مُؤلِّفٌ ما أو طائفة اجتماعية معينة، فنقول مثلاً لغة المَعَرِّي أو ابن خَلْدون، ولغة القانونيّين أو العسكريّين وهكذا.

لُغَةُ السُّوقَة cant

اللغة العامية المُبتذَلة التي يترفَّع عنها المُثقَّفون.

اَللُّغةُ الطَّبَقِيّة jargon; cant

وهي مجموعة العِبارات والتركيبات اللغوية التي تتميز بها جماعة من الناس يعملون في حِرْفة أو مِهْنة واحدة كلغة الدبلوماسيين أو الصحفيين مثلاً.

وقد امتد هذا المعنى ليشمل كل أنواع التعبير التي تُميِّز فِئة خاصة من الناس كالعلماء والفقهاء وغيرهما.

لُغةُ الْكَلام، اَللَّهْجةُ الدّارجة spoken idiom

هي اللغة العادية التي يتفاهم بها شعب من الشعوب مُشافَهةً. وقد تختلف اختلافاً كبيراً عن لغة الكتابة عند ذلك الشعب، وعندئذ يترتب على ذلك الازدواج في اللغة، كما هي الحال في الازدواج بين العامِّيَّة والفُصْحَى في البلاد الناطقة بالعربية وفي بلاد اليونان الحديثة.

اَللُّغةُ الْمَحَلِّيّة vernacular

هي تلك اللغة التي تتميز بقابليتها للتكلُّم بها في أغلب شئون الحياة اليومية في مِنطقة معيَّنة أو بين جَماعة من الناس. ويتَّضح ذلك بصفة خاصة بالنسبة لمُجتمَع يشبه مُجتمعَات العصور الوسطى حيث كانت توجد لغتان: اللغة المحلية للمُداوَلات العامة واللغة اللاتينية للدراسة والأدب. ومن مآثر عصر النهضة بأوربا رفع اللغة المحلية إلى مرتبة لغة أدبية بجوار اللغة اللاتينية، ثم الحلول محلَّها بعد ذلك. (انظر: اللهجة المحلية).

لُغةُ مَنْ لا يَنْتَظِر (انظر: الترخيم).

اَللُّغز، اَلأُحْجِيّة riddle

هو سُؤال يتضمن أوصافاً لشيء ما، ويُطلب من المُخاطَب تعيين ذلك الشيء وذلك غالباً بقصد الاختبار الذِّهني أو الترفيه، وله أنواع: منها ما يصف الشيء بعبارات غامضة، ويطلب معرفة الموصوف عن طريق القياس، أو المُقارَنة aenigma، مِثال ذلك اللُّغز الذي حلّه المَلِك أوديب حينما سأله الإسفينكس: ما هو الشيء الذي يمشي على أربع في

الفجر واثنتين ظهراً وثلاث مساءً ؟ والجواب هو الإنسان في فجر حياته وشبابه وشيخوخته. ومنها ما يتضمّن التّلاعُب في حروف الكلمة griphos بالحذف أو الزيادة مِثال ذلك: كلمة إذا أُهمل ثانيها كانت اسماً لحشرة تخرج طعاماً شهيًّا، وإذا أُعجِم ثانيها أصبحت علماً على شجرة تنتج ثمراً جَنِيًّا. والجواب النحلة والنخلة. ومنها ما يتخذ شكل التمثيلية التحزيرية التي يمثل فيها شخص مشهداً يصور كلمة أو مقطعا من كلمة، ويطلب من المشاهدين أن يخمِّنوا المُراد، مثال ذلك فوازير رمضان في التلفيزيون المصري.

ويرجعُ اللُّغز، حتى في صوره الأدبية، إلى عهد بعيد، فتجده مستعملاً مثلاً في الأساطير الأشورية واليونانية القديمة حيث تصور السنة مثلاً شجرة ذات اثني عشر غصناً، يَذْبُل الواحد تِلْوَ الآخَر، ثم ينمو من جديد، أو القطعة من نثير الثلج عصفوراً ناصع البياض مجرّداً من الجناحين تزدرده فتاة مقطوعة اليدين (كِنايةً عن الشمس)، فيبدو إذن أن الألغاز القديمة كانت ذات صلة بالرمزية والمجاز.

اَللُّغزُ الْمُصَوَّر rebus

هو صورة شيئين أو أكثر للتَّكْنِيَة عن كلمة. وكل صورة لأحد الشيئين تُرمِز لجزء من هذه الكلمة.

اللُّغَويّ (انظر: مُصنِّف المعجَم).

اَللَفاظة lexicology

عِلم دَلالة المفردات مستقلةً ومركبةً في وَحَداتٍ وظيفية، وارتباطها بعضها ببعض، من حيث علاقاتها بالمجتمع الذي تُعبِّر عنه.

اَللَّفظُ الأَعْجَمِيّ barbarism

اللفظ الدخيل أو غيرُ الفصيح في لغة ما. مثال ذلك في العربية: كلمة «تليفون» للدخيل، ومستشزرات لغير الفصيح لما فيها مِن تنافر الحروف.

اللفظُ الغريب Inkhorn term

هو اللفظ غير المألوف والنادر المهجور: في الأدب العربي. كان بعض الكُتّاب والشعراء ـ كالصاحب بن عباد (٣٨٥ هـ) مثلاً ـ يستعمل الألفاظ العربية الغريبة والنادرة المهجورة ويفتخر بمعرفتها والإحاطة بدلالاتها، وذلك كالهبلع والطمبال والنعثل، غَيْر أن البعض الآخَر ـ كأبي حيان التوحيدي مثلاً ـ كان يتَنَقّص مِمَّنْ يستعملها ويُنكِر عليه ذلك.

وفي عهد المَلِكة إليصابات بإنجلترا كانت الألفاظ الغريبة تسمَّى بـ «ألفاظ الدَّوَاة» خاصةً إذا كانت قد نُحتت حديثاً أو أُدخلت إلى الإنجليزية من اللغات الأوربية الأُخرى كاليونانية والفرنسية والإيطالية والإسبانية وخاصةً اللاتينية. فَذَكَرَ توماس ويلسون Thomas Wilson مؤلِّف كِتاب «فن البلاغة» Arte of Rhetorique (١٥٥٣): «من كل الدروس يجب أن نتعلم الدرس الآتي بصفة خاصة، وهو ألاَّ نتكلف أبداً باستعمال ألفاظ غريبة مُستمَدَّة من دَوَاةِ المِداد، بل علينا أن نتكلم حَسَبَ المعروف والمُتداوَل».

ويُلاحَظ أن كثيراً من العِبارات التي كانت تبدو غريبة في القرن السادس عشر أصبحت مُستعملة مألوفة فيما بعد. وكان هناك مَيْل في فرنسا بالقرن السادس عشر لاستعمال كلمات متقعِّرة، فمع ازدهار عصر النهضة زادت الاستعارة من اللغتين اليونانية واللاتينية مُقترِنةً في ذلك ببعث الاهتمام بالآداب القديمة كمصدر لكل معرفة وكل أدب خلاَّق.

اَللَّفْظُ الْمُشْتَرَك equivoque

الكلمة أو العبارة التي تحتمل أكثر من معنى، الأمر الذي قد يؤدي إلى الإبهام أو اللَّبْس، مثال ذلك: اللَّيْث، فمن معانيه الأسد، وضرب من العَنْكَبُوت، واللَّسِن البليغ، وما جُعِلَ طرفُه كطَرَف اللسان.

(انظر: الاشتراك اللفظي).

اَللَّفّ والنَّشْر epanodos

هو أن يذكر المُتَعَدِّد مُفَصَّلا أو مُجْمَلا، ثم يذكر ما لكل واحد من آحاد هذا المتعدد بالترتيب (اللف

والنشر المرتب) أو من غير ترتيب (اللف والنشر غير المرتب)، فمثال الأول قوله تعالى: «وَمِنْ رَحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ والنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِه»، فلتسكنوا فيه راجعة إلى الليل، ولتبتغوا من فضله راجعة إلى النهار. ومثال غير المرتب قول ابن حَيُّوس (٤٧٣ هـ):

كيف أَسْلُو وأنتِ حِقْفٌ وغُصْنٌ
وغزالٌ لحظاً وقَدًّا وَرِدْفا

فـ (اللحظ) للغزال، و (القد) للغصن، والردف للحقف (الكَفَل العظيم المستدير). (انظر: التقسيم).

اَللَّفِيفُ الْمَفْرُوق (انظر: الفعل المعتل).

اَللَّفِيفُ الْمَقْرُون (انظر: الفعل المعتل).

اَللَّقب epithet

هو ما أشعر بمدح أو ذم من الأعلام كأنْف النّاقة، وزَيْنِ الدِّين.

لَهُ بَقِيَّة to be continued

هي عِبارة تُكتب في آخِر كل جزء من نص مُسلسَل يُنشر تِباعاً، ما عدا الجزء الأخير وما قبل الأخير، وذلك لِبَيان أنَّ ما نُشِر له تَكْمِلَة.

لَهُ خِتام to be concluded

عبارة تُوضع في نهاية الجزء قَبْل الأخير من نصٍّ مُسلسَل، رِوائيًّا كان أم غير روائي، يَظهر تِباعاً في مجلة أو صحيفة.

اَللَّهْجة dialect

«اللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة... وقد كان القدماء من علماء العربية يعبرون عما نسميه الآن باللهجة بكلمة «اللغة» حيناً، وبـ «اللحن» حيناً آخر... أما الصفات التي تتميز بها اللهجة فتكاد تنحصر في الأصوات وطبيعتها وكيفية صدورها... فيُروَى لنا مثلاً أن قبيلة تميم كانوا يقولون في «فزت» «فزد».

(الدكتور إبراهيم أنيس: «اللهَجَات العربية».

وقد يقصد باللهجة accent أسلوب النطق الذي يميز شخصاً عن غيره في التعبير الشفوي.

اللهجة الدّارِجة (انظر: لغة الكلام).

اَللَّهْجةُ الْفَرْدِيّة idiolect

كيفية استعمال الفرد للغته استعمالاً يتميز به عن غيره.

اَللَّهْجةُ الْمَحَلِّيّة provincialism

هي الكلمة أو العِبارة أو اللُّكْنة التي تميِّز مِنْطَقة مُعيَّنة دون غيرها مِن بلدٍ ما. بحيث إذا نَطَقَ بها أحد سكانها عرفت نسبته إلى هذه المنطقة. مِثال ذلك لهجة أهل الصعيد بمصر التي تميزهم عن سكان القاهرة والوجه البحري، ولهجة سكان جبل لبنان بالنسبة لسكان بيروت، وهكذا.

(انظر: اللغة المحلية).

اللَّوْحُ الشَّمعيّ wax tablet

وهو اللوح الذي كان يكتب عليه قدماء الرومان بالمِرْقَم. ومن الممكن طَمْسُه وإعادة الكتابة عليه، لأنه لوح خشبي مُغَشًّى بطبقة من الشمع.

لَوْحُ الصَّلْصال clay tablet

وهو لوح من الطين اليابس كان يكتب عليه البابِلِيُّون.

اَللَّوْنُ الْمَحَلِّيّ، اَلطّابَعُ الْمَحَلِّيّ local colour

وهو الوصف الحي الدقيق لبيئة مكانية معينة تدور فيها أحداث سَرْد خاص بحيث تلعب عبقرية هذه البيئة دوراً هاماً في تصوير هذه الأحداث وصبغها باللون المحلي. وذلك كحي «الجمالية» في ثلاثية نجيب محفوظ.

اللّياقة decorum

١ - كَوْنُ العمل الفني متفقاً مع الأفكار السائدة

بين جمهوره أخلاقية كانت أو دينية أو أدبية .

٢ - خضوع العمل الفني بجميع تفصيلاته للقواعد العامة المنظِّمة له . مثال ذلك في الأدب العربي : التزام الشاعر مثلاً بالأسلوب الْجِدِّيّ في الرثاء . وقد ذكر أرسطو في كتابه « الخطابة » أن الأسلوب لا ينبغي أن يكون مفرطاً في التواضُع ولا مغالياً في السمو، بل يجب أن يكون لائقاً (الخطابة لأرسطو ٣٤٨ - ٣٢٢ ق.م.) . وقد دخل مفهوم أرسطو نظريات النقد الأدبي بإيطاليا في عصر النهضة، فنجد الناقد الإيطالي جيرالدي تشنتيو (١٥٠٤ - ١٥٧٣ م) Giambattista Giraldi Cinthio يذكر في كتابه « البحث في تأليف الروايات » (١٥٥٤ م) Discorso intorno al comporre dei romanzi : ما اللياقة إلا حُسْنُ التناسق والتناسب بين الأشياء .

ويجب أن تنطبق اللياقة لا على أعمال الناس فحَسْب بل على الكلام والتخاطب بين البشر أيضاً ، كما يجب أن تُراعَى اللِّياقة لا في المؤلَّف عامَّة فقط بل كذلك في كل جزء من أجزائه .

وقد لعب هذا المفهوم دوراً هاماً في النظريات النقدية الكلاسيكية المحدثة التي شاعت بفرنسا وانجلترا في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر .

(انظر : اللياقة الأدبية) .

اَللّياقةُ الأدبيَّة propriety

هي حالة الأثر الأدبي الذي يؤلَّف حَسَبَ قواعِدَ مُتواضَعٍ عليها ، من غير أن يمس الذوق العامَّ بسُوء ، وهذه الحالة كان يُشاد بها عندما شاع الذوق الكلاسيكي المحْدَث بفرنسا وانجلترا في القرنين السابع عشر والثامن عشر . (انظر : اللياقة) .

بابُ الميم

اَلْمَآثِر gesta

وهي في العصور الوسطى بفرنسا خاصةً عِبارة عن قِصَص نثرية أو منظومة تدور حول الأعمال البُطُولية لبطل من الأبطال. وقد تُطلق أيضاً على مجموعة من قِصَصِ المُغامَرات التي شاعت في العصور الوسطى وكانت تؤخذ من مصادر مختلفة كالأساطير القديمة الأوربية وسيرة الإسكندر والأساطير الهندية واليهودية والآداب الشعبية. ومن أهمّ كُتُب هذا النوع كِتاب طُبع سنة ١٤٧٢ بفرنسا اسمه «مآثر الرومانيين» Gesta Romanorum وأغلب الظن أنه من تصنيف راهب إنجليزي وَضَعَهُ باللاتينية سنة ١٣٣٠ تقريباً، وهذا الكِتاب عبارة عن مجموعة من القصص والنوادر الأخلاقية المؤلَّفة للوُعَّاظ خاصة، ولكل قصة منها عنوان يُشير إلى فضيلة أو رذيلة مُعيَّنة، ولها أيضاً ذَيْل يحتوي مَغْزَى القصة. وهذه المجموعة شاعت في كل أنحاء أوربا مترجمةً إلى لغاتها الوطنية، ولَعَلَّ أهم ترجمة لها هي الإنجليزية التي قام بها ونكن دي وورد Wynkyn de Worde في أوائل القرن السادس عشر.

ما بَعْدَ الطبيعة

(انظر: الميتافيزِيقا).

مَأْثُرة classic

الجدير بالذِّكر تاريخيا، وذو الشُهرة بسبب ما يُوحي به من مَواقِفَ أدبية أو تاريخية.

اَلْمَأْثُوراتُ الشَّعْبيّة folklore

والترجمة الحرفية لأصل المصطلح الإنجليزي في اللغة الإسكندناوية العتيقة هو حكمةُ الشعب أو عُرْفُه وتعاليمُه. وتشمل الإبداع الشفاهي للشعوب البُدائية والمتحضرة على السواء، ويتحقق بالكلمات المنظومة أو المنثورة، ويضم الخُرافات والملاحم والسِّيَر الشعبية والظواهر التمثيلية المباشرة وغير المباشرة والرَّقَصات والأغاني والأمثال والألغاز والحكايات الشعبية والظواهر التمثيلية. وتدخل فيها أيضاً المُعتقَدات والعادات والتقاليد والمراسيم والمُمارَسات الشعبية. ومن الدارسين من يضم إلى هذه العناصر الفنون والحرف اليدوية التقليدية. والمُقوِّماتُ التي لا بد من توافرها في المأثورات الشعبية، كما اتفق عليها معظم المتخصصين، هي العِراقة والمرونة والجهل بالمبدع الأول، ذلكَ لأنها إنما تصدر بطريقة عَفْوِيّة تقليدية ولا تُعنَى بالمُنشىء قَدْرَ عنايتها بالتَرديد أو التكرار الذي لا يتم طبق الأصل، بل يخضع لطاقة المردِّد أو الصانع ومدى قدرته وتأثير اللحظة أو الظروف فيه. ومن الشواهد على المأثورات الشعبية أغاني المَهْد، وسِيَرُ الأبطال والنوادر والحكايات الاجتماعية والتعليمية، ولعب خيال الظل والأمثال العامية، والفوازير، وأغاني الزواج، والعمل، وتحنين الحجاج، والبُكائيّات، ورسوم الجدران والمنسوجات المرقمة، والحلى التقليدية... إلخ.

(د. عبد الحميد يونس).

ماجِن، خَلِيع erotic

صفة لكل مؤلّف أدبيّ يهتم بإبراز النواحي الجنسية البَحْتة في الحُبّ.

اَلْمادة matter

ا ـ ما به يتكون الشيء كالرخام الذي يُصنع منه التمثال، وتقابل الصورة، وهي الشكل الذي يُحدِّد الشيء كشكل التمثال.

ب ـ هناك تقابُل بين المادة والصورة في المحسوسات، كمادة الجسم وصورته، وفي المعقولات كمادة الاستدلال وصورته (مج ١٢).

وتُستعمل كلمة المادة أحياناً في تاريخ آداب العصور الوسطى بأوربا بمعنى الموضوع أو مجموعة الشخصيات التي تتناولها مجموعة معينة من القصص الشعرية والملاحم كموضوع أو مادة بريطانيا أو فرنسا أو روما.

اَلْمادَةُ اللُّغَوِيّة lexeme

هو المعنى الجِذْريّ المُستَفاد من المادة اللغوية (التي ليست أداة ولا حَرْفاً) مُجرَّداً عن الزمن والشخص والشكل: فالمادة اللغوية ك ت ب في العربية تدل على فكرة الكتابة من غير أن تسند إلى شخص أو زمن معين، ودون أن تأخذ شكلاً خاصاً كشكل المصْدر أو اسم الزمان مثلاً.

اَلْمادِّيّة materialism

لقد استُعمِل لفظ «المادية» في ثلاثة ميادين مختلفة هي: علم الأخلاق، وعلم النفس، والفلسفة البحتة.

فالمادية في علم الأخلاق هي ذلك المذهب القائل بأن الغرض من الحياة هو البحث عن الصحة البدنية واللذة والثراء والرفاهية. وهذا الفهم للمادية هو التفسير الخاطىء لفلسفة أبيقور وفلسفة أصحاب دائرة المعارف الفرنسيين في القرن الثامن عشر الذين كانوا ينادون بالمادية في مفهومها الفلسفي البحت.

والمادية في الفلسفة البحتة هي نظرية لا تعترف بوجود لغير المادة، وهذه المادة في نظرها لها صفات متغيرة تشترك في أمر واحد هو أن المادة مجموعة من الأشياء المفردة يشغل كل منها حَيِّزاً من الفراغ، ويمكن تصورها وتمثيلها فنياً أو لغوياً بحيث يدركها جميع الناس. هذه النظرية بطبيعة الحال تنكر وجود الإله ونهائية الزمن. وهذه هي المادية كما فهمها أبيقور الذي كان ينادي بأن الروح ليست إلا جزءاً من الجسم تفنى بفَنائه، وأنه لا يجدر بالإنسان أن يخشى غضب آلهة لم يخترعها سوى خياله الرِّعديد. وينبني على هذه النظرية نظرية خلقية تقضي بأن تجنُّب الألم في الحياة واجب لأنه لا يوجد في الآخرة ما يعوض الآلام في الدنيا، ولذلك ينصح أبيقور الرجل الحكيم بأن يعيش حياة متزنة متمشية مع الطبيعة وتجنب إفراطات الوِجدان. وهذا النصح بتجنُّب الألم هو السبب في إساءة الكثيرين لفهم مادية أبيقور، ومما ساعد على إساءة فهم هذه النظرية تعريف الفيلسوف أوجست كونت Auguste Comte للمادية بأنها النظرية التي تفسر ما هو أسمى بما هو أدنى منه، فالحضارة لا تفسر في نظره إلا ببيئتها المادية أو العنصرية، ولا يتضح علم الحياة إلا عن طريق علم الكيمياء وهكذا. وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نلخص نظرية المادية في ثلاث قضايا:

أولاً ـ أنه لا يوجد شيء يمكن فصله عن المادة إلا بالكلام أو التجريد.

ثانياً ـ أن السبيل الوحيد لفهم حياة الإنسان الفكرية هي البحث في قواعد المادة المكونة لكيانه.

ثالثاً ـ وهذه قضية أخلاقية أن الإنسان كائن بسيط لا يتجزأ بين الروح والجسد، لأنهما كليهما مظهران لشيء واحد.

وأما المادية في علم النفس فإنها ترتبط بالمادية الفلسفية في زعمها أن جميع حوادث الوعي وحالاته لا يمكن تفسيرها وجعلها موضوعاً للبحث العلمي إلا بربطها بالظواهر الجسمية المقابلة لها. وفي رأي أصحاب هذه النظرية يُعتبر ما نسميه «الروح» أو «الفِكْر» مجرد وظيفة لأعصاب الجسد أو المخ بصفة خاصة، فينكرون بذلك كل اعتقاد في وجود أرواح

مفردة منفصل بعضها عن بعض، من صفاتها أنها تسبق الجسد في الوجود أو أنها تحيا بعد فَنائه. وعلاج النفس المريضة في نظرهم يبدأ بعلاج الجسد.

اَلْمادِّيَةُ التّاريخِيّة historical materialism

هي فلسفة التاريخ المشتقة من المادية الجدلية (وهي المنهج الفلسفي العام للماركسيين)، وابتكرها فردريك إنجلز Friedrich Engels عنواناً لمذهب كارل ماركس Karl Marx القائل بأن الأحداث والقوى الاقتصادية هي أساس جميع الظواهر التاريخية والاجتماعية ومحركها الرئيسي.

وقد قال كارل ماركس في مقدمة كتابه « نقد الاقتصاد السياسي » (١٨٥٩): « إن البناء الاقتصادي للمجتمع هو الأساس الحقيقي الذي ينهض عليه البناء العلوي السياسي والقانوني، وتتصل به أشكال معينة من الوعي الاجتماعي... فطريقة الإنتاج للحياة المادية تُكيِّف مجموع عمليات الحياة الاجتماعية والسياسية والنفسية». وفسر إنجلز هذه القضية بقوله: « ليس التاريخ حتى الآن سوى تاريخ صراع بين الطبقات، وهذه الطبقات الاجتماعية المتصارعة تكون دائماً ثمرة الإنتاج والتبادل، أو بعبارة موجزة ثمرة العلاقات الاقتصادية في عصرها. وهكذا يعتبر البناء الاقتصادي لمجتمعٍ ما الأساسَ الحقيقي الذي يمكن بمقتضاه تفسير البناء العلوي للنظم القانونية والسياسية والمفاهيم الدينية والفلسفية في عصر تاريخي معين».

ويُلاحَظ أن نقاد الأدب الماركسيين طبقوا هذه النظرية على تفسيراتهم المختلفة لرواية ليف تولستوي Lev Tolstoy المسمَّاة « الحرب والسلام» War and Peace. ومؤدَّى هذه النظريات أن البطل ليس هو العامل الرئيسي في تسيير حوادث التاريخ، وإنما هو الصراع الطبقي أو التطور الاقتصادي للمجتمعات الذي يكيف الحوادث ويبرز الأبطال ثم يقضي عليهم.

اَلْمادِّيَة الْجَدَلِيّة dialectical materialism

المادية الجدلية هي النظرة الفلسفية التي ينبثق منها جميع المبادىء المكوِّنة للماركسية. وتتلخص هذه المادية بصفة عامة في اعتبار العالَم كُلاًّ مكوَّناً من مادة متحركة، وحركة المادة فيه حركة تصاعدية، وتقطع أثناء حركتها مُسْتَوَياتٍ متعاقبة بعضها فوق بعض، ولكثرة هذه المستويات تتغير المادة في نوعها طَفْرةً واحدة. وهذه الفلسفة ـ بعد أن جاء بها كارل ماركس Karl Marx وفردريك إنجلز Friedrich Engels ـ بسَّطها ستالين تبسيطاً مشهوراً جاء فيه أن المادية الجدلية تتميز بالمميزات الآتية: فمن حيثُ إنها مادية تتميز باعتقاد أن العالم بطبيعته مادة متحركة لا إرادة إلّهية فيه، وأن العالَم المادي موجود بكل معاني الوجود سواءٌ أشعَرْنا بِهِ أم لَمْ نَشْعُرْ، والوعي والحِسّ إن هما إلا ثمرتان للمادة في إحدى مراحلها. وتتميز كذلك باليقين بأن العالم لا سِرَّ فيه يعجز العقل يوماً عن إدراكه.

وأما من حيث إنها جدلية فتتميز بالنظرة إلى الطبيعة باعتبارها كُلاًّ متماسك الأجزاء، وبوصفها حالة متطورة تموت فيها ظاهرة لتحيا أخرى، فالمنهج الجدلي يهتم بما يولد أكثر من اهتمامه بما يفنى، وتتميز أيضاً باعتقادها أن عملية التطور عبارة عن تغيرات عديدة صغيرة يؤدي تراكمها إلى تغير كيفي في جوهر المادة طفرة واحدة. وأخيراً تتميز باعتبارها أن الحركة التطورية نتيجة للصراع بين متناقضات لا عملية سهلة الانسجام.

وتعتبر هذه النظريةُ الفلسفية أساساً منهجياً عامًّا لكل المباحث النقدية والجمالية التي قام بها النقاد الماركسيون في الاتحاد السوفييتي وغيره من البلاد الاشتراكية، وعند الكثير من النقاد الماركسيين في البلاد غير الاشتراكية. فقد بنى عليها الناقد الفيلسوف النمساوي إرنست فشر Ernst Fischer نظريته الجمالية في كتابه المشهور « ضرورة الفن» كما بنى الناقد الإنجليزي الماركسي الراحل كريستوفر كودول Christopher Caudwell نظريته في تاريخ الأدب

الإنجليزي على هذه الفلسفة في كِتابه المشهور «الوهم والواقع» Illusion and Reality (١٩٣٧ م).

اَلْمارْكْسِيّة Marxism

هي فلسفة للتاريخ وبرنامَج ثوري للتغيير الاجتماعي الشامل وضعه كارل ماركس Karl Marx (١٨١٨ - ١٨٨٣ ميلادياً). وأساس الماركسية بوصفها فلسَفة، كفلسفة للتاريخ، هو المادية الجدلية التي أراد ماركس أن يثبت بها أن الرأسمالية تحمل في ثناياها بذور تحلُّلها، وأنه لا مَناصَ من الثورة... وأثناء الانقلابات الثورية التي حدثت في عام ١٨٤٨، أصدر ماركس منشوره المشهور المعروف باسم «البيان الشيوعي» الذي نادى فيه بما يأتي:

١ - نزْع مِلْكيّة الأراضي الزراعية واستخدام الرَّيْع الناتج منها في تغطية مصروفات الدولة.

٢ - فرض ضريبة دَخْلٍ عاليةٍ متدرِّجة تَصاعُدِيًّا.

٣ - إلغاء حق الإرث.

٤ - مركزية الائتمان عن طريق إنشاء بنك للدولة.

٥ - تأميم النقل.

٦ - زيادة مِلكية الدولة للمصانع وإعادة توزيع الأراضي.

٧ - واجب الجميع أن يعملوا.

٨ - تعليم الدولة لجميع الأطفال وإلغاء نظام تشغيل الأطفال في المصانع... وجاء في البيان أن الشيوعيين يؤمنون بأنه ليس من الممكن أن تتحقق أهدافهم إلاَّ باستخدام العنف في قلب النظام الاجتماعي المعاصر كله، واختتم ماركس البيان بالعبارة التالية: «دعوا الطبقاتِ الحاكمةَ ترتعد أمام الثورة الشيوعية... إن الطبقة العاملة (البروليتاريا) لن تفقد شيئاً غير أغلالها، على حين أنها ستكسب العالم كله... أيها العمال في جميع الدول، اتَّحدوا...». ويعتبر ماركس وزميله فردريك إنجلز Friedrich Engels أول الشُّرَّاح للشيوعية باعتبارها مذهباً متماسك الأجزاء... أما الاشتراكيون الماركسيون فهم الذين يقبلون التحليل الماركسي للتاريخ، وللتكوين الاجتماعي، ولكنهم لا يتبعون الخطط الثورية لقلب الحكومات عن طريق الثورة.

والماركسية في الأدب والفن تتلخص في نظرية الواقعية الاشتراكية.

(انظر: الواقعية الاشتراكية).

اَلْمَأْساة tragedy

هي قصيدة مسرحية وضع قواعدها أرسطو في كتابه عن فن الشِّعر، ويُراد بها تلك القصيدة المسرحية التي تتطور فيها أحداث جدِّيّة وكاملة مُستمَدَّة من التاريخ أو من الأساطير، على أن تكون شخصياتها من طبقة سامية، ويكون الغرض مِن قَصِّ حوادثها وتمثيلها إثارةَ الخوف أو العطف في نفوس جمهور المستمِعين برؤيتهم مَناظر الانفعالات والوِجْدانات البَشَرية يتصارع بعضها مع بعض أو تصطرع عبثاً ضد القضاء والقَدَر.

وقد زاد النُّقَّاد والكُتَّاب المسرحيون في آداب غرب أوربا بين القرنين السادس عشر والسابع عشر غرضاً ثالثاً للمأساة وهو إثارة الإعجاب، فكورني Pierre Corneille (١٦٠٦ - ١٦٨٤)، وراسين Jean Racine (١٦٣٩ - ١٦٩٩) في فرنسا مثلاً قصدا إلى إثارة الإعجاب بالعواطف النبيلة الشريفة في الإنسان حتى يقوى أثر الخوف والعطف في نفسه عندما تصطرع هذه العواطف مع ما هو أقوى منها، ثم تُغْلَب في النهاية على أمرها فتفنى هي أو يفنى صاحبها.

وأما في الوقت الحاضر، فيقصد بالمأساة أيةُ مسرحية مُحْزِنة تتطور حوادثها من البداية نتيجة للتصارُع بين الانفعالات والوِجْدانات بعضها مع بعض من غير أن تستلزم أي تدخُّل من حوادث أو عوامل أجنبية عن الصراع الداخلي في نفوس الشخصيات.

مَأْساةُ الانْتِقام revenge tragedy

هي المسرحية المأسوية التي تحاول فيها الشخصيات الرئيسية الأخذ بالثأر. وقد عُرف هذا النوع بانجلترا في القرنين السادس عشر والسابع عشر متأثّراً بالمسرحيات المأسوية للشاعر الروماني سِنِكا Lucius Annaeus Seneca (٦٥ م). ومما يتميز به هذا النوع من المسرحيات الانتحار، والجنون، وتمثيل المناظر المُخيفة إلى غير ذلك من الحالات والمناظر التي تتّسم بها الثورات النفسية وتنتهي عادة بأن تثأر الشخصية لنفسها من عدوها. وربما كانت «المأساة الإسبانية» The Spanish Tragedy (١٥٩٢) لتوماس كيد Thomas Kyd من أوائل مسرحيات الانتقام.

وقد تأثر شكسبير بهذا النوع من المأساة في مسرحيتي «يوليوس قيصر» و «هاملت».

اَلْمَأْساةُ السِّنكاوِيّة Senecan tragedy

نسبة إلى الفيلسوف الروماني لوسيوس أنيوس سنكا Lucius Annaeus Seneca (٤ ق. م تقريباً - ٦٥ م) الذي كتب تِسْع مأسوات في أسلوب متضخِّم شِعْراً. ويرى أغلب النقاد أنه لم يكتبها أصلاً لكي تمثل على خشبة المسرح. ومن أهم خصائص هذه المسرحيات تقسيمها إلى خمسة فصول، والتزامها وحدات الحدث والزمان والمكان، ووجود الجَوْقة فيها، والإكثار من المُعارَضة المسرحية، ووجود شبح قتيل فيها يطالب بالثأر من قاتله، وحلول الخُطَب الطويلة محلَّ الأحداث العنيفة. وكان لهذه المأسوات تأثير كبير على المسرح الإنجليزي والفرنسي في القرن السادس عشر، إذ إن أغلب مؤلفي المسرحيات في هذا القرن لم يكونوا على درجة كافية من معرفة اللغة اليونانية لكي يلموا بالمأساة اليونانية إلماماً مُباشراً، فنسجوا على منوال سنكا الروماني مع الالتزام بقواعد أرسطو مترجمة ومحوَّرة بوساطة نُقّاد الأدب الإيطاليين في عصر النهضة. وفي إنجلترا كانت أول الاقتباسات من مأسوات سِنِكا تمثَّل باللاتينية أو بالإنجليزية في مُجتمَعات محدودة مثل مجتمعات المدارس الثانوية أو طلبة الحقوق، وذلك لما في خُطَب سنكا من تدريب على الإفصاح والبلاغة في التعبير. وقد لعب توماس كيد Thomas Kyd (١٥٥٨ - ١٥٩٤) دوراً هاماً في اقتباس عُنْصُرَي الشَّبَح والمُطالَبة بالثأر في مسرحيته المشهورة «المأساة الإسبانية» The Spanish Tragedy (١٥٩٢)، كما أنه أدخل عنصراً جديداً هو تمثيل الحَدَث على المسرح. وقد تأثر شكسبير أيضاً بسنكا وبخاصة في مسرحياته: «تيتوس أندرونيكوس» Titus Andronicus و«ريتشارد الثالث» Richard III و«يوليوس قيصر» Julius Caesar و«هاملت» Hamlet.

اَلْمَأْساةُ الْعائِلِيَّة domestic tragedy

مسرحية جديدة واقعية الأسلوب، شخصياتها كلها من الطبقات الوسطى في المجتمع، وأحداثها تتعلق بالعَلاقات الشخصية أو العائلية، لا بالأمور المتعلقة بالسياسات العليا للدول ولا بملوكها وعظمائها. مِثال ذلك: مسرحية «الفراشة» للدكتور رشاد رشدي في الأدب العربي الحديث.

ما قَبْلَ الرُّومانتيكيّة pre-romanticism

مُصطلَح يدل على تلك المرحلة من الأدب الأوربي في القرن الثامن عشر عندما بدأت معايير الكلاسيكية الجديدة تفسح المجال بعض الشيء لاتجاه أدبي أكثر اتصالاً بالحياة الوِجْدانية والعاطفية. ومن مظاهر هذه النزعة في الرواية ظهور الرواية العاطفية على يد روسو والقس بريفو l'abbé Prévost (١٦٩٧ - ١٧٦٣) في فرنسا، وصمويل ريتشاردسون Samuei Richardson (١٦٨٩ - ١٧٦١) في إنجلترا، وجوته J.W. von Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) في ألمانيا. أما المسرح، فمن أهم مظاهرها فيه ظهور ما سمي بالمسرحية البُرْجُوازيّة على يد ديدرو Denis

Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤)، والمَشْجاة الفاجعة في فرنسا. وأما الشعر فقد تميَّز طِبقاً لهذه النَّزْعة بإبراز عنصر التعبير الشخصي ووصف الطبيعة الخارجية. ومن السِّمات الهامة لهذه النَّزْعة عامةً في الأدب الأوربي بدءُ الاهتمام بالحالات النفسية للإنسان بصفة عامة واللاَّوَعْي بصفة خاصة، كما بدأ الاتجاه نحو وصف الطبيعة يتَّخذ شكل حِوار عاطفي بين الشاعر والطبيعة بوصفها مظهراً من مظاهر قُدْسِيَّة العالَم. ونَزْعة ما قبل الرومانتيكية هذه لم تخرج عن كونها حركةً انتقاليةً بين الكلاسيكية والرومانتيكية الأمر الذي جعلها تتميَّز ببعض سِمات كلٍّ منهما.

« ما لا أَدْرِيه » je ne sais quoi

عِبارة شاعت في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر بين أغلب نُقَّاد الأدب الأوربيين، والغرض منها المحاولة لإيجاد صِلَة بين الذوق السليم وبين مفهوم الجَمال الجَذَّاب الفاتن. وقد استعملها مونتنى Montaigne، الفيلسوف الفرنسي، ترجمةً للعِبارة اللاتينية nescio quid. ولكنَّ انتشارها يَرجِع أصلاً إلى أدباء الحَذْلَقة الفرنسيين Précieux في مُنتصَف القرن السابع عشر، وكانوا يَعْنُوْن بها العنصر الذي لا يخضع للتحليل والقوانين في معرفة ماهية جَمال التعبير أو التنسيق. ويبدو أن شافتسبري Shaftesbury هو أول من استعمل هذه العبارة بطريقة منهجية في النقد الأدبي.

اَلمانَوِيّة أو اَلمَنّانِيّة Manichaeism

هي مذهب ماني (القرن الثالث الميلادي)، وهو مذهب فارسي مَزَجَ بين الزَّرادُشْتِيّة والبُوذِيّة والنَّصْرانِيّة، فأخذ من الأولى عقيدةَ إلَهَيِ النور والظلمة، واستباحةَ الزواج بالبنات والأَخَوات، ومن الثانية عقيدةَ التَّناسُخ، وتحريم ذبح الحيوان، ومن الثالثة الزُّهْد والنُّسْك. واعتنق هذا المذهب الشاعر صالح بن عبد القُدُّوس، لذلك أمر الرشيد (١٧٠ - ١٩٣ هـ) بضرب عُنُقِه وصلبه على الجِسْر ببغداد.

اَلْماهانِيّة (Māhāniyya)

هو لقب لِرسالة اشْتَهَرَ بكتابتها عُمارة بن حَمْزَة (١٩٩ هـ) على لسان الْخَلِيفة إلى عامل يَنْصَحُ له فيها أن يستشير عيسى بن ماهان في كل ما يَأْخُذُ أو يَدَعُ من الأمور.

مُبالِغٌ فِي الزَّخْرَفَة flowery

صفة من صفات الأسلوب المُسْرِف في استعمال المحَسِّنات اللفظية والتأنُّق البلاغي. مثال ذلك في الأدب العربي: « مقامات الحريري » (٥١٠ هـ؟).

اَلْمُبالَغة hyperbole

هي، في البديع العربي، أن يُدَّعَى أن وصفاً بلغ في الشدة أو الضعف حداً مستحيلاً أو مستبعداً، فإن كان المُدَّعَى ممكناً عقلاً وعادة فتَبْلِيغ، كقول امرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق.هـ.):

فعادَى عِداءً بين ثور ونعجةٍ
دِراكاً فلم يَنْضَحْ بماء فيُغْسَلِ

فوصف فرسه بأنه أدرك ثوراً ونعجة وحشيين في مِضْمار واحد ولم يعَرق، وهذا ممكن عقلاً وعادة.

وإن كان ممكناً عقلاً لا عادة فإغْراق، كقول عمرو ابن الأَهْتَم (جاهلي):

ونُكْرِمُ ضيفَنا ما دام فينا
ونُتْبِعُهُ الكرامةَ حيثُ مالا.

فادَّعى أن جاره ينال كرمه وهو معه، ويتبعه هذا الكرم وهو بعيد عنه، وهذا ممكن عقلاً وإن امتنع عادة. والتبليغ والإغراق مقبولان.

وإن استحال المُدَّعَى عقلاً وعادة فغُلُوّ، كقول أبي نُواس (١٩٥ هـ؟) يمدح الرشيد:

وأَخَفْتَ أهلَ الشِّرْكِ حتى إنّه
لَتخافُكَ النُّطَفُ التي لم تُخْلَقِ.

(انظر: الإفراط في الصفة).

اَلْمُبْتَدَأ subject of a nominal sentence

هو الاسم الصَّريح أو المؤوَّل المجرَّد من العوامل اللفظية العاملة غير الزائدة المخبر عنه. فمثال الصريح: الحر شديد، ومثال المؤول: أن تصوموا خير لكم، أي صيامُكم خير لكم، والعوامل اللفظية العاملة كالفعل في مثل قرأ محمد الرسالة، فمحمد لا يمكن أن يكون هنا مبتدأ بل هو فاعل. والعوامل اللفظية الزائدة كمِنْ في قوله تعالى: «هَلْ مِنْ خالِقٍ غيرُ الله» أي هل خالق غير الله، فخالق مبتدأ، لأن العامل اللفظي زائد في هذا المثال.

أو المبتدأ: هو الوصف العامل المستغني بمرفوعه عن الخبر. فالوصف العامل هو اسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة، ويشترط في هذا الوصف أن يعتمد على استفهام أو نفي، فالمعتمد على استفهام كقول الشاعر:

أَقاطِنٌ قومُ سَلْمَى أم نَوَوْا ظَعَناً
إنْ يَظْعَنُوا فعجيبٌ عيشُ من قَطَنَا.

فقاطن مبتدأ استغنى بمَرْفُوعِهِ (قوم سلمى) عن الخبر، وقوم سلمى فاعل سَدَّ مَسَدَّ الخبر. والمعتمد على النفي كقول الشاعر:

خَلِيلَيَّ ما وافٍ بعهدي أنتما
إذا لم تكونا لي على من أُقاطِعُ.

فواف مبتدأ استغنى بمرفوعه (أنتما) عن الخبر، وأنتما فاعل سد مسد الخبر. وقول أبي نُواس (١٩٥ هـ؟):

غَيْرُ مأسوفٍ على زمنٍ
ينقضي بالهم والحَزَنِ.

فغير مبتدأ مضافة إلى اسم المفعول فقامت مقامه في الرفع، وعلى زمن نائِبُ فاعِل سد مسد الخبر.

اَلْمَبْتُور (mabtūr)

عند قُدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) في كتابه «نقد الشعر» هو البيت من الشعر الذي يتوقف في تمام معناه على ما بعده كقول عُرْوة بن الوَرْد (ثالث شعراء الصَّعاليك في الجاهلية):

فَلَوْ كاليوم كان عليّ أمْري
ومَنْ لَكَ بالتَّدَبُّرِ في الأُمُورِ
إذَنْ لَمَلَكْتُ عصمةَ أُمِّ وَهْبٍ
على ما كان من حَسَكِ الصدورِ.

(انظر: البتر، التضمين).

اَلْمَبْحَث dissertation; treatise

هو المقال الجادُّ الطويل في موضوع يكون عادةً فلسفياً أو عميقاً، وفيه عَرْضٌ لجميع أطراف الموضوع مع نَقْده أو إبداء الرأي فيه.

مَبْحَث الوُجود (انظر: الأَنْطُولُوجْيا).

مَبْدَأ الأُنُوثَة الأَبَدِيّ eternal feminine

مفهوم روَّجه جوته في جزئه الثاني لمسرحية «فاوست» حيث قال: «كل ما هو فانٍ ومؤقت رمز أو وَهْم من أوهام الخيال. فالأمور التي لا تكفي لإقناع النفس قد وصلت إلى عهدنا هذا، وما لا يمكن أن تقصه النفس قد تحقق، ولكن مبدأ الأنوثة الأبدي يجذبنا دائماً نحو السموات». وقد ختم جوته مسرحيته بهذه الكلمات التي وضعها على لسان قائد الجَوْقة بعد أن استطاعت مرجريت، عشيقة فاوست، أن تتوسل إلى العذراء مريم لتعدها بإنقاذ روح فاوست في نهاية الدهر. فمبدأ الأنوثة الأبدي عند جوته هو وليد أسطورة المرأة المخلصة أمِّ الدنيا منذ عهد قدماء المصريين (الإلّهة إيزيس) حتى عهد العذراء مريم في المسيحية. فالمرأة هنا رمز لمبدأ المحبة والخصوبة والسلام.

اَلْمُتَجانِسان (mutajānisān)

هما، في عِلْم التَّجْوِيد، الحرفان اللذان اتَّحدا مَخْرَجاً واخْتَلَفَا صِفَةً، مثال ذلك: التاء والطاءِ في قوله تعالى: «وقالَتْ طائِفَةٌ»، وحكمُهما الإدْغام.

مُتَحيِّزُ الْمَذْهَب doctrinaire

صفة تطلق على من تصطبغ جميع أعماله بمبادىء

مذهب مُعَيَّن لا يتحول عنه إلى غيره.

اَلْمُتَدارَك two consonants between two vowels

هو وقوع حرفين مُتَحَرِّكين بين ساكِنَيْن كقول امرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق. هـ) في معلقته:

(قِفا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبيبٍ ومَنْزِلِ)، (مَنْزِلي) مع الإشباع. فالزاي واللام هما المتدارِك. وهو أقلُّ اضطراباً من المَتَراكِب.

(انظر: حدود الشعر).

اَلْمُتَدارَك (mutadarak)

هو البَحْر الذي لم يذكره الخليلُ بن أحمد (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟) بين بحوره الخمسةَ عشرَ، وإن كان الأخفش الأوسط (٢١٥ هـ) قد ذكره، وتَفْعيلُه: (فاعِلُنْ) ثمانيَ مرات، أربعاً في كل شَطْر، وقد يكون مَجْزُوءاً، ومثاله قول الشعر:

جاءنا عامِرٌ سالِماً صالِحاً
بعدما كانَ ما كانَ من عامِرِ.

ويسمى هذا البحر الخَبَب والمُحْدَث.

(انظر: البَحْر).

اَلْمُتَرادِف synonym

في اللغة الكلمة أو العبارة التي تتّحد مع أخرى في المعنى مع اختلافها لفظاً، مثال ذلك في العربية المُهَنَّد والسيف. ويُشترط في المترادِف أن يكون قد وُضِع أصلاً لهذا المعنى، فالشيء ووصفه ليسا مُترادِفين، والحقيقة والمجاز أو الكناية ليسا كذلك.

وهناك رأيان في فكرة الترادف، فبعض علماء اللغة يؤيدها مستدلاً بأن عبارة (لا ريب) لا تعني شيئاً أزيد من (لا شك)، والبعض ينكرها مستدلاً بأن لفظ (جلس) لا يعني بالضبط معنى (قعد) إذ الجلوس يكون عقب الاضطجاع مثلاً، أما القعود فيكون عقب قيام.

والمَتَرادِف في العروض العربي اجْتِماعُ ساكِنَيْن في القافية كقول حسّانَ (٥٤ هـ):

ما هاج حسانَ رسومُ المَقامْ

فالألف والميم في آخِر (المقام) ساكِنان، وهما المترادف.

(انظر: حدود الشعر).

اَلْمُتَراكِب three vowels between two consonants

ويتكون، في العروض العربي، من ثلاثة أحْرف مُتَحرِّكة بين ساكِنَيْن كقول زُهَيْر (جاهلي):

قِفْ بالدِّيارِ التي لم يَعْفُها القِدَمُ
بَلَى وغَيَّرَها الأرْواحُ والدِّيَمُ.

و (الديمو) مع الإشباع، فالدال الثانية والياء والميم هي المتراكب.

وهذا أقلُّ اضطراباً من المُتَكاوِس.

(انظر: حدود الشعر).

مُتَزَمِّت Puritan

صِفة لِمَن يتشدَّد في التزام تعاليم الدِّين كما فهمها السَّلَف من غير التجاء إلى التجديد والتأويل فيها، ومع الزُّهد في الحياة والتقشف فيها. مِثال ذلك من الفِرَق الإسلامية الخوارج والوهَّابيّة. كما تُطلَق هذه الصفة أيضاً على جماعة من البروتستانت الإنجليز ظهرت في القرن السادس عشر واعتبرت إصلاح الكنيسة في عهد الملك هنري الثامن والملكة إليصابات الأُولى غير كافٍ، ونادت بمزيد من التطهير للتخلُّص من تلك الطقوس والمعالِم الكنسية التي ارتبطت بالكنيسة الكاثوليكية وليس لها سند في الكِتاب المُقدَّس.

واستعمل أعضاء الكنيسة الرسمية في إنجلترا هذه الصفة للحَطِّ من شأن بعض الفِرَق البروتستانتية، من أمثال المشيخيين Presbyterians والمعْمَدانيين Baptists. كما أُطلقت على أتباع كرمويل

Cromwell والجيش البرلماني في الحرب الأهليـة التي شنّوها ضِدَّ المَلِك تشارلز الأول وأتباعه (١٦٤٢ - ١٦٤٦ ثم ١٦٤٨ - ١٦٥١ م).

اَلْمُتَعَدِّي (al-muta'addi)

هو، عنـد الأَخْفَش الأوسـط (٢١٥ هـ)، واوٌ تلحق الوَصْل الذي هو هاء ساكنة زائدة على الوزن غير مُحْتَسَبة به في التَّقْطِيع كقول الشاعر:

(تَنْسِجُ منه الخيـلُ مـا لا تَغْـزِلُـهْ) إذا أنشدتـه (تغزِلُهو)، فهذه الواو تسمى «المتعـدي». (انظـر: الوصل).

والمتعدي في النحو العربي transitive هـو الفعـل الذي ينصب المفعول به بنفسه، مثال ذلك: فتَح عمروُ ابنُ العاص مصرَ.

اَلْمُتَقارِب (mutaqārib)

هو آخِر البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ابتكرها الخليلُ ابنُ أحمدَ (١٠٠ - ١٧٤ هجريـة؟)، وتَفْعِيلُـه: (فَعُولُنْ) ثمانيَ مرات، أربعا في كل شَطْر (التام)، وقد يكون مَجْزُوءاً، مثال التام منه: قول ابن زَيْدُون (٤٦٣ هـ):

يُقَصِّـرُ قُـرْبُـكِ لَيْلِـي الطَّـوِيلا
ويَشْفِـي وِصـالُـكِ قلبِـي العَلِيلا.

وتقطيعه: يُقَصْصِ/رُقُرْبُ/كِلَيْلِطْ/ طَويلا
فَعُولُ / فَعُولُ/فعولن/فعولن
مقبوض /مقبوض/سالم/سالم

وَيَشْفِي /وِصالُ/ كِقَلْبِل/عليلا
فَعُولُنْ /فَعُولُ /فَعُولُنْ /فعولن
سالم /مقبوض/سالم /سالم

ويلاحظ هنا حذف الخامس الساكن مـن التفعيلات الأولى والثانية والخامسة فتصير (فَعُولُ)، ويُسَمَّى ذلك «القَبْض».

(انظر: البَحْر، القَبْض).

اَلْمُتَقارِبان (mutaqāriban)

هما، في عِلْم التَّجْويـد، الحرفـان اللـذان تَقـاربـا مَخْرَجاً وصِفةً، مثال ذلك الباء والميم في قوله تعالى «يا بُنَيّ ارْكَبْ مَعَنا»، وحكمُهما الإدْغام.

اَلْمُتَكاوِس four vowels between two consonants

هو، في العروض العربي، عبارة عن أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت. كقـول العَجّـاج (٩٧ هـ):

قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الإلَهُ فَجَبَرْ

فالهاء والفاء والجيم والباء هي المتكاوس، والساكنان هما ألف المد والراء في (لَه فجبر).

وسمي متكاوساً لاضطِرابه، ومُخـالَفتـه المُعْتـاد. (انظر: حدود الشعر).

اَلْمُتَكَلِّمُ بِالنِّيابة spokesman

هو من يوكل إليه من هيئة أو جماعة أن يعبِّر عن وجهة نظرها، مِثال ذلك «المتحدث الرسمي» لحكومـة من الحكومات. وفي تـاريـخ الآداب يُستعمَـل هـذا المصطلَح للدلالة على أفصح مُمثِّـل لمذهـب أدبي مـا، يعبِّر في مقالاته أو خُطَبه أوضح تعبير عن مبادىء ذلك المذهـب، فقـد يُقـال: إن ڤيكتـور هـوجـو Victor Hugo كان متحدثاً عن الحركة الرومانتيكية بفرنسا في أوائل القرن التاسع عشر، وقد يُقال: إن الكسندر پوپ Alexander Pope هو المتحـدِّث عـن الكلاسيكيـة المُحْدَثة بإنجلترا في أوائل القرن الثامن عشر.

اَلْمَتْن text

الجزء الرئيسي من المؤلَّـف، مستقلاً عـن شروحـه وحواشيه.

اَلْمُتَنَبِّي (Al-Mutanabbi)

هو أبو الطَّيِّـب أحمد بن الحسين المشهـور بـالمتنبي (٣٥٤ هـ) من كِبار شعراء العربية. وُلِدَ بالكـوفـة

وقتل في طريق عودته من فارس إلى بغداد. أفضل شعره في الحكمة وفلسفة الحياة والمديح ووصف المعارك. له ديوان شرحه عدد من كبار الأدباء كابن جنّي وأبي العلاء المَعَرّيّ والواحدي والشيخ ناصيف اليازجي.

مُتَنَبِّي الْغَرْب Mutanabbi of the West

هو لقب أطلقه المغاربة على ابن هانِيء الأندلسي (٣٦٣ هـ) تشبيهاً له بأبي الطيب المتنبي (٣٥٤ هـ) تبعاً لعادتهم من حب التَّشَبُّه بفُحُول المشارقة.

اَلْمُتَواتِر one vowel between two consonants

هو، في العروض العربي، عبارة عن حرف مُتَحَرِّك بَيْنَ ساكِنَيْن، كقول جَمِيل بن مَعْمَر (تُوُفِّيَ في ولاية عبد العزيز بن مَرْوان على مِصر ٦٥ - ٨٥ هـ):

ألاَ يـــا صَبـــا نَجْـــدِ
مَتَـــى هِجْـــتَ مِـــن نَجْـــدِ

(نجدي) مع الإشباع، فالدال هي المتواتر وهو خيرٌ من المتَدارِك.

(انظر: حدود الشعر).

مُتَوافِق synoptic

صفة للأناجيل الثلاثة (متّى ومرقس ولوقا) التي تتَّفق إلى حدٍّ بعيد في رواياتها لحياة السيد المسيح، وتختلف من حيث التخطيط عن إنجيل يوحنا.

اَلْمُتَوَعِّر مِنَ الأَلْفاظ

(انظر: الحوشي أو الوحشي من الألفاظ).

اَلْمِثال epitome

وهو استعمال مجازي يقصد به أن الشخص اجتمعت فيه صفات معينة كأنه خلاصة مركزة لها. فيقال مثلاً: فلان مثال الكرم أو البخل، والإنسان مثال العالَم الذي يعيش فيه.

والمِثال أيضاً archetype أي سَرْد أو حَبْكة أو شخصية تثير في القارىء ما سمَّاه يونج Carl Gustav Jung بالذاكرة الجماعية للبَشَر في كتابه «إضافات إلى عِلْم النفس التحليلي». ويُراد بالذاكرة الجماعية ما وَرِثه الجِيل الحاضر في ذهنه من تجارِب الأسلاف والأجداد النَّمَطية من ميلاد وموت وحب وصراع وحياة في الأسرة والمجتمع، فتترجم هذه التجارب في شكل أحلام وأساطير وصور شعرية وموضوعات قصصية. فمجنون ليلى، مثلاً، مثال للمُحِبّ الذي بَرَّحَ به الهوى.

والْمِثال (في النحو العربي) هو الفعل الذي فاؤه ياء أو واو. (انظر: الفعل المعتل).

اَلْمِثالِيّة idealism

هي في الميتافيزيقا، ذلك الميل الفلسفي الذي يُرجع جميع أنواع الوجود إلى الفكر سواءٌ أكان فردياً أم لا، فمعنى وجود الأشياء هو إدراك الإنسان لها، ولا وجود لها في ذاتها. ولهذا التعريف بعض الصلة بنظرية أفلاطون القائلة بأن العالَم الخارجي موجود فِعلاً، ولكن وجوده ليس إلا انعكاساً للصورة الذهنية.

وفي الأخلاق، يُقصد بالمِثَالية ذلك المَيْل إلى الاعتقاد بأن المُثُل العليا النبيلة، التي لها مكان ممتاز في نفس الإنسان، كفيلة بإصلاح ما هو شر وخسيس في المجتمعات الإنسانية، وهذا هو الاستعمال الجاري لكلمة «مِثَالية»، وهو عكس المادية حينما يُراد بها البحث عن اللذة والثراء والرفاهية.

أمّا في عِلْم الجَمَال فهي مجموعة المذاهب التي ترى أن الغرض من الفن ليس تقليد الطبيعة كما هي، بل تمثيل طبيعة أسطورية تُرضي العقل والضمير إرضاءً أكمل مما ترضيه الحقيقة.

وفي النقد الأدبي يُقصد بهذا اللفظ عادةً مَيْل الناقد إلى الاهتمام بالأفكار العامة أو بالنظرة الفلسفية العامة التي ينظرها مؤلِّفٌ ما إلى العالَم من خِلال أثره الأدبي.

مِثالِيَّةُ الشِّيَم الْعَرَبِيّة الرَّفِيعة

هي من الموضوعات التي استحدثها الشعراءُ

العباسيون، وأخذوا يُفْرِدُونَها بمَقْطُوعات أو قَصائـد، فقطعة في تصوير الكَرَم، وأخرى في تصوير الحِلْم، وثالثة في تصوير الصَّبْر إلى غير ذلك من الشيم، وذلك مثل قول محمد بن يسير:

لا تَيْئَسَـنَّ وإن طـالَـتْ مُطـالَبَـةٌ
إذا استعنـتَ بصبرٍ أن تـرى فَـرَجَـا
إن الأمـور إذا انْسَـدَّتْ مَسـالِكُهـا
فـالصبرُ يفتـح منهـا كـل مـا ارْتَتَجَـا
أَخْلِـقْ بـذي الصبر أن يَحْظَـى بحاجتـهِ
ومُـدْمِـنِ القَـرْعِ للأبـوابِ أن يَلِجَـا
فـاطْلُـبْ لـرِجْلِـك قبـلَ الخَطْـوِ مـوضعَهـا
فمـن علا زَلَقـاً عـن غِـرَّةٍ زَلَجَـا

ارتتجا: أُغْلِق - يلجا (يلجَ): يدخل - زلقا: مكانا أملس - غرة: غفلة - زلجا (زلج): زلّ وسقط.

اَلْمُثَقَّفُون، «الإِنْتِلجِنْسِيا» intelligentsia

مصطلَح أطْلَقَه الرُّوس على المثقَّفين قبل ثورة عام ١٩١٧. والشيوعيون يستخدمـونـه الآن لـوصـف الطبقات المثقفة البرجوازية في الدول الرأسمالية (مج ١٢).

اَلْمَثَل parable

قصة قصيرة بسيطة رمزية غالباً ما تدلُّ على مَغْزًى أخلاقيّ. ومن أشهر أمثلتها أمثال السيد المسيح الواردة في الأناجيل الأربعة. ويُلاحَظ أن المصطلح الإنجليزي لا ينطبـق في أغلـب الأحيـان إلا على أمثـال السيـد المسيح.

اَلْمَثَل، اَلْحِكْمة proverb

عِبارة مُوجَزَة يتداولها الناس تتضمن فكرة حكيمة في مَجال الحياة البشرية وتقلُّباتها. وتُصاغ عادةً بأُسلوب مَجازي يستميل الخَيَال ويسهل حفظـه. مِثـال ذلـك: المَوْرِدُ العَـذبُ كثيرُ الزِّحـام، وقـول المتنبِّـي (٣٥٤ هـ):

مَـنْ يَهُـنْ يَسْهُـلِ الهَوَانُ عليـهِ
مـا لِجُـرْحٍ بمَيِّـتٍ إيلامُ.

اَلْمَثَلُ الأَعْلَى ideal

ا - ما كان غايةً في بابه من الناحية الجَمالية أو الأخلاقية أو الاجتماعية.

ب - ما لا يوجَد إلا في الذهن، ويقابل الواقع (مج ١١).

اَلْمَثَلُ الْمُتَداوَل، اَلْمَثَلُ السّائِر adage

حِكمة كثيرة الذُّيُوع من قـديم، تتضمـن ملاحظـة عامة، وغالباً ما تكون في أُسلـوب مَجـازي. وذلـك كالمَثَل العربي العامِّي: «البيضة ما تِكْسَرْش الحجر»، والمثل العربي الفَصيح: «المَوْرِدُ العَذْبُ كثيرُ الزِّحام».

اَلْمَثَلُ الْمُمَسْرَح proverbe dramatique

هو نوع من الملهاة الصغيرة الغرض منه تطبيق ما يتضمنه مَثَل أو حِكمة. وقد ظهر هذا النوع بفرنسا في القرن السابع عشر حيث كانت المَلْهـاة تمثَّـل مـن غير عنـوان ويُترك للجمهـور استنتـاج المَثَـل مـن خِلال التمثيل. وفي القرن التاسع عشر أَلَّف الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه Alfred de Musset (١٨١٠ - ١٨٥٧) بعض المسرحيات التي تصـور تطبيـق مثـل معروف تطبيقاً فُكاهياً رفيعاً فيه ذكاء، ومن أشهرها «إياك أن تَحْلِف على شيء» Il ne faut jurer de rien (١٨٣٦ م)، و«لا عَبَـثَ في الحُبِّ» On ne badine pas avec l'amour (١٨٣٤ م)، و«يجب أن يكون الباب مفتوحاً أو مُغلقاً» Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée (١٨٤٥ م).

وتتميز هذه المسرحيات بالحِوار الأنيق الذَّكي الذي تَكْمُن فيه عاطفة قوية من غير أن يعبَّر عنها تعبيراً صريحاً.

ويُشبِه هذا النوعُ من تمثيليات التلفيزيون بجمهورية مصر العربية «فَوازيرَ رمضان» و «برنامَج ستة على ستة».

اَلْمِثْلان juncture

هما: في عِلْمِ التَّجْوِيد، الحرفان اللذان اتحدا صِفةً ومَخْرَجا، مثال ذلك الباءان المتتاليتان في قوله تعالى: «اِضْرِبْ بِعَصاكَ الْبَحْر». وحكمُها الإدْغام.

اَلْمُثَلّث (انظر: المُشطَّر).

اَلْمُثَلّثات triple homographs

هي، في اللغة العربية، الكلمات التي يجوز في الحرف الأول من كل منها الفَتْح والضَّمّ والكَسْر مع اختلاف المعنى في كل حالة. مثال ذلك: جدّة فهي بفتح الجيم اسم لأم الأم أو أم الأب، وبكسرها تعني مصدر جَدَّ أي صار جَدِيداً، وبالضم اسم لثغر بالمَمْلَكة العَرَبيّة السُّعُوديّة.

اَلْمُثَنّى dual

هو الاسم الدال على اثنين أو اثنتين، وأغنى عن المَتعاطِفَيْن، وله مفرد من لفظه، ومثال ذلك: (التلميذان، أو التلميذتان)، فقد أغنى كل من هذين اللفظين عن (التلميذ، والتلميذ، أو التلميذة والتلميذة)، وله مفرد من لفظه وهو التلميذ أو التلميذة، فإن لم يكن له مفرد من لفظه فهو ملحق بالمثنى وهو: اثنان، واثنتان، وكلا، وكلتا.

ويرفع المثنى بالألف، وينصب ويجر بالياء، مثال ذلك العصفوران يُغَرِّدانِ فوق الشجرة، وسمعت العصفورَيْنِ يغردانِ فوق الشجرة، واستمعت الى العصفورَيْن يُغَرِّدانِ فوق الشجرة.

المَثْنَويّ couplets

هو اسم المُزْدَوِج في الأدب الفارسي، وخير مِثال له: «مثنوي معنوي» لجلال الدين رومي (المثنوي المعنوي لجلال الدين الرومي).

اَلْمُثيرُ لِلْعَطْف pathos

عُنصر يتميز به العمل الفني أدبياً كان أم تصويرياً يثير في نفوس القُرَّاء أو النَّظّارة عاطفة الشفقة أو الرحمة. وهذا العنصر بطبيعة الحال ضروري جداً في المأساة حتى يوجد ذلك التقمُّص الوِجداني في النظارة المثير لعواطفهم حسبما يريد مُؤَلِّف المسرحية.

المَثِيل (انظر: النَّظير).

اَلْمُجادَلة controversy; argument

مُناقَشة بين اثنين تتميز بالتعبير عن آراء مُتضادَّة. وتظهر المجادلات في الأدب فيما يتعلق خاصَّةً بالمعايير النقدية. مِثال ذلك: المُجادَلة التي ثارت بين الدكتور طه حسين وخصومه من الأدباء حَوْلَ كِتابه «في الشعر الجاهلي».

والمجادلة أيضاً agon الجزء الثالث من الخُطبة، حَسَبَ تقسيم أرسطو وشيشرون، الذي يَلي المُقدِّمة وعرض القضية. ويشتمل على ما يُسمَّى بالجزء الجَدَلي في الخُطبة، ويتألف بدوره من جزءَين: أولها البرهان، وثانيهما تفنيد حُجَج الخَصْم.

اَلْمَجاز trope

كل الصِّيغ البَلاغية التي تحتوي تغييراً في دلالة الألفاظ المعتادة. ويندرج تحت هذا كل أنواع المجاز في البلاغة العربية ما عدا الكنايةَ التي لا يمنع استعمال ألفاظها في غير ما وضعت له من إرادة المعنى الأصلي لهذه الألفاظ.

وفي الاستعمال الغربي يشمل هذا المصطلح، بالإضافة إلى المحسنات البديعية المعنوية كالتورية مثلاً، السخرية والتهوين ومُحاكاة الأصوات، والإرداف الخُلْفِيّ وتجسيد المعاني المجردة الخ...

(انظر هذه المصطلحات في ترتيبها الهجائي).

والمجاز في «تعريفات الجرجاني» allegory اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما.

اَلْمَجازُ الطَّريف conceit

مَجاز يمتاز بالغَرابة والجِدَّة وشيء من الحَذْلَقة الذِّهنية والافتنان والإبداع، وذلك كقول البُحْتُرِيّ (٢٨٤ هـ):

كـأنَّ سَنـاهـا بـالعَشِـيّ لِصُبْحِهـا
تبسُّمُ عيسى حِيْـنَ يَلْفِـظُ بـالـوَعْـدِ.

اَلْمَجازُ الْعَقْلِيّ figure of thought

هو إسْناد الفعل إلى غير فاعله كقولك: «بنى أبو جعفر المنصور مدينة بغداد، والحقيقة أنه لم يبنِها، وإنما بُنِيَتْ بأمره».

فـالمجاز العقلي ليس في اللفـظ كما هـي الحال في الاِسْتِعارة والمَجاز المُرْسل، وإنما في الإسْناد.

مَجازُ الْقُرآن anagogy of the Qur'an

أبو عُبَيْدة مَعْمَر بن المُثَنَّى (٢١١ هـ؟) في كتابه «مَجاز القرآن»: المجاز معناه طريق الوصول إلى فهم المعاني القرآنية سواء أكان ذلك عن طريق الحقيقة أم المجاز بمعناها عند علماء البلاغة، وليس معناه استعمال اللفظ أو التركيب في غير ما وضع له لعَلاقة مع قَرينة مانِعة من إرادة المعنى الأصلي كما هي الحال في المجاز اللغوي، أو إسناد الشيء إلى غير فاعله كما هي الحال في المجاز العقلي.

(انظر: المجاز اللغوي والمجاز العقلي)

ابن قُتَيْبة (٢٧٦ هـ) في كتابه «تَأْويـل مُشْكِـل القرآن»: المجاز معنـاه طـرق القـول ومـآخـذه مـن استعارة، وتمثيل، وقلب، وتقديم وتـأخير، وحـذف، وتكرار، وإخفاء، وإظهـار، وتعـريـض وتصريـح، وكناية، وإيضاح، ومُخاطَبة الواحد مخاطبـةَ الجمـع، والجميع خِطاب الواحد، والواحـد والجميـع خطـاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص. وبكل هذه الألوان من طرق القول نزل القرآن.

الشَّريف الرَّضِيّ (٤٠٦ هـ) في كتابه «تَلْخيص البَيان في مَجازات القرآن»: المجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وضعته العرب له، غير أنه قصر كلامه على الاستعارة، وهي نوع من أنواع المجاز اللغوي علاقته المُشابَهة، فكأن المجاز عنده هو الاستعارة.

(انظر: المجاز اللغوي، الاستعارة).

المَجازُ اللُّغَوِيّ figure of speech

هو الكلمة المستعملة في غير ما وُضِعَتْ له، مع وجود علاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المُراد، وقَرينة تمنـع مـن إرادة المعنـى الحقيقـي، كقـول المتنبي (٣٥٤ هـ):

عيـبٌ عليـكَ تُـرَى بسيف في الوَغَـى
مـا يفعـل الصَّمْصـامُ بِـالصَّمْصـامِ؟

فـ «صمصام» الأولى مجاز لغـوي، والثـانيـة حقيقـة لغوية.

اَلْمَجازُ الْمُرْسَل hypallage; synecdoche

هو كلمة أو تركيب استعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة غير المُشابَهة، مع قَرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي. فمثال الكلمة قوله تعالى: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيها﴾ أي أهل القية، فلفظ القرية مستعمـل في غير ما وضع له لعلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي هي المَحَلِّيّة لا المشابهة. ومثال التركيب قول ابن الرُّومِيّ (٢٨٣ هـ):

بـانَ شَبـابِـي فَعَـزَّ مَطْلَبُـهُ
وَانْبَـتَّ بَيْنِـي وبَيْنَـهُ نَسَبُـه

فإن ابن الرومي لا يريد أن يخبر بأن شبابه قد مضى وأنه لا يستطيع إعادته (وهذا هو المعنى الحقيقـي)، وإنما يقصد إظهار التحسر والألم على فـراقـه (وهـذا هـو المعنى المجازي المراد).

وقد تكون العلاقة في المجاز المرسل السَّبَبِيّة كقوله تعالى:

[وَالسَّماءَ بَنَيْناها بِأَيْدٍ﴾ أي بقُدرة لأن الأيدي سبب في إظهارها. أو المُسَبَّبِيّـة كقـولـك: أمطـرت السماء نباتاً أي مطراً تسبب عنـه ظهـورُ النبـات. أو الجُزْئِيّة كاستعمال العَيْن في الجاسوس (أرسَلَ الحاكمُ عيونه في المدينة). أو الكُلِّيّة كقوله تعالى: ﴿يَجْعَلُونَ أَصابِعَهُم في آذانِهِمْ مِنَ الصَّواعِقِ﴾ أي أنامِلَهم. أو اعْتِبـار مـا كان كقوله تعالى: وَآتُوا الْيَتامَى أَمْوالَهُمْ﴾

أي باعتبار ما كانوا. أو اعتِبار ما يَكُون كقوله تعالى: ﴿إنّي أراني أعْصِرُ خَمْراً﴾ أي عنباً يؤول إلى كونه خمراً. أو المَحَلِّيّة كقوله تعالى: ﴿فَلْيَدْعُ نَادِيَهْ﴾ أي أهل ناديه. أو الحالِّيّة كقوله تعالى: ﴿وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُم فَفِي رَحْمَةِ اللهِ﴾ أي في الجنة التي تحل فيها الرحمة.

اَلْمُجانِسُ الصَّوْتِيّ homophone

كلمات أو مَقاطع أو حروف متماثلة في النطق مختلفة في الرسم. مثال ذلك يحي (اسم) ويحيا (فِعْل).

اَلْمُجانِسُ الْكِتابِيّ homograph

ألفاظ مُتماثِلة في الهِجاء، مع الاختلاف في المعنى والصيغة الصرفية دائماً، وفي النطق أحياناً.

مثال ذلك: عَهِدَ (الفعل) وعَهْد (الاسم).

اَلْمُجانَسَةُ الاِسْتِهْلالِيَّة، رَوِيُّ الصَّدارة alliteration

١ ـ بَدْءُ كلمتين متقاربتين أو مُتواليتين أو أكثر بنفس الحرف أو الصوت. مثال ذلك: قول بشّار (١٦٧ هـ):

رَبابَــــةُ ربّـــةُ البيـــتِ
تصـــبُّ الخلَّ في الزيـــتِ

ويقرُب منه في الشعر الحديث ما يُسمَّى بالتَّوْءَم، وهو ما تشابهت كلماته المتجاورة في الرسم، مثال ذلك: زُيِّنَت زَيْنَبُ بِقَدٍّ يَقُدُّ.

٢ ـ بَدْءُ المَقاطع المنبُورة في بيت من الشعر بنفس الصوت الصامت أو بالأصوات الصائتة على اختلاف أنواعها، كما هي الحال في الشعر الإنجليزي القديم.

اَلْمَجاوَرة (mujāwara)

هي، عند أبي هِلال العَسْكَرِيّ (٣٩٥ هـ)، «تَرَدُّد لفظتين في البيت، ووقع كل واحدة منها بجانب الأخرى أو قريباً منها، من غير أن تكون إحداهما لَغْواً لا يُحْتاجُ إليها»، كقول أبي تمام (٢٣١ هـ):

إنـــا أتينـــاكم نَصُـــورُ مَـــآربـــاً
يَسْتَصْغِـــرُ الْحَـــدَثَ العظيمَ عظيمُهـــا.

نصور أي نحني.

اَلْمُجْتَثّ (mujtath)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ذكرها الخليلُ بنُ أحمَدَ (١٠٠ ـ ١٧٤ هـ؟) وتَفْعيلُه: (مُسْتَفْعِ لُنْ، فاعِلاتُنْ، فاعِلاتُنْ) مرتين، مرة في كل شَطْر ولم يرد إلا مجزوءاً، ومثاله قول الشاعر:

البطـــنُ منهـــا خَميـــصٌ
والوجـــهُ مثـــلُ الهِلال.

(انظر: البحر).

المُجَدِّد innovator

كل من أتى بفكرة جديدة غيّرتْ من أُسلوب العمل أو من تصوُّر الناس. وفي الشعر العربي يمكن اعتبار ابن الرومي (٢٨٣ هـ) مجدِّداً لأنه أتى بِمَعانٍ وأفكار كثيرة مُبتكَرة في شعره.

مُجَرَّد abstract

صِفة لما يُدرَك بالذِّهن دون الحَواسّ (مج ٩).

اَلْمُجَرَّدُ مِنَ الْحَرْف lipogram

هو الأثر الأدبي الذي يلتزم فيه مؤلِّفه تَرْك حَرْف أو حروف معينة لإظهار مَهارة أو بَراعة، فقد كتب الشاعر اليوناني پنداروس قصيدة كاملة خالية من السين، ويُذكر عن واصِلِ بنِ عطاء (مؤسِّس فِرْقة المعتزِلة والمتوفَّى سنة ١٣١ هـ) أنه ألقى خُطبة كلها خالية من حرف الراء لعدم استطاعته النطق بها.

اَلْمَجْرُور بِحَرْفِ الْجَرّ noun governed by preposition

هو الاسم الواقع بعد أحرف الجر (مِنْ، إلَى، عَنْ، عَلَى، فِي، الكاف، اللام، الباء)، ويُجَرُّ بالكسرة الظاهرة أو المقدرة إلا إذا كان مثنى أو جمع مذكر سالم أو من الأسماء الخمسة، فإنه يجر بالياء نيابة

عن الكسرة، مثال ذلك: ركبتُ القطارَ من القاهرةِ إلى بَنْها ـ وكان أبو بَكْرٍ من الصِّدِّيقِينَ الأبرار ـ وأصغيت إلى أخيك ينصحك.

اَلْمَجْرَى (majrā)

هو، في اصطلاح العَرُوضِيِّين من العرب، حركةُ الرَّوِيّ. (انظر: الروي)

المجزُوء brachycatalectic

يُطلق على بيت الشِّعر الذي تَنقُصُه تفعيلة واحدة. مِثال ذلك: مَجزوءُ الرَّجَز في الشعر العربي. (انظر: الرجز).

اَلْمَجْزُول (majzūl)

هو، في العَرُوض العربي، ما سقط رابعُه بعد سكون ثانيهِ، (فمُتَفاعِلُنْ) تصير (مُتْفَعِلُنْ)، وتنقل إلى (مُفْتَعِلُنْ)، ومثاله قول الشاعر:

مَنْزِلَةٌ صَمَّ صَداها وَعَفَت
أَرْسُمُها إنْ سُئِلَتْ لَمْ تُجِبِ

وتقطيعه

مَنْزِلَتُنْ/صَمْمَصَدا/هاوَعَفَتْ وهكذا
مُفْتَعِلُنْ/مُفْتَعِلُنْ/مُفْتَعِلُنْ
مَجْزُول/مَجْزول/مَجْزُول

ويسمى المجزولُ المَخْزُول.

اَلْمُجَسِّمة(انظر: الإباضية الحشْوِيّة).

اَلْمَجَلّة magazine

نشرة دورية أُسبوعية أو شهرية تتناول شتى الموضوعات كتابةً وتصويراً، ويغلب فيها عنصر الترفيه. وأحياناً يُطلق هذا المُصطلَح على الدوريات العلمية الجادة.

مَجَلّةُ الأَزْياء fashion magazine

وهي المجلة التي تصور رسماً وكلاماً آخِر ما وصل إليه الذوق في تصميم الزِّيِّ الأنيق للسيدات أو الرِّجال أو الأطفال. وقد تحتوي بعضَ الموضوعات والإرشادات في الطَّهْيِ ومشاكل الحياة اليومية. مثال ذلك «مجلة حوّاء» المصرية.

اَلْمَجَلّة العِلْمِيّة bulletin

دورية لتسجيل البحوث والمقالات العلمية بِقَلَم أعضاء مُؤَسَّسة أو جمعية علمية مُتخصِّصة. مثال ذلك: مجلة كلية العلوم بإحدى الجامعات المصرية.

اَلْمَجَلّةُ الفَصْلِيّة quarterly

هي تلك الدورية التي تَصْدُر كل ثلاثة أشهر أربعَ مرات في السنة. ويغلب عليها طابَع الجِدِّية والتعمق والإطالة في البحث. ومن أشهر هذا النوع في العالَم العربي: «عالَم الفِكْر» التي تصدر بالكويت، و«السياسة الدولية» التي تصدر بجمهورية مصر العربية.

مَجَلّةَ لُقْمان (Majallatu-Luqman)

هي صحيفة بها أمثال وحِكَم منسوبة للقمان عاد (وعاد قبيلة يَمَنِيّة) الذي ظل يدور على ألسنة الشعراء ويذكرونه ـ كما يقول الجاحظ (٢٥٥ هـ) ـ «بالقدر والرياسة والبيان والخطابة والحِكْمة والدّهاء والنَّكْراء». وهو غير لقمان الحكيم المذكور في القرآن الكريم كما ينص على ذلك الجاحظ والمفسرون.

والنكراء الدهاء والفطنة.

اَلْمَجَلّةُ النَّقْدِيّة review

هي تلك الدورية التي تتخصص عادة في نشر البحوث التفصيلية ونقد الكتب المؤلَّفة حديثاً والأنشطة الثقافية الأخرى.

اَلْمُجَلَّد volume

أي مؤلَّف يُنشر مُغلَّفاً تغليفاً مستقلاً ومنفرداً بصفحة عنوان خاصة به حتى إذا نُشِر بوصفه جزءاً من عمل أكبر.

اَلْمُجَلَّدُ التَّذْكاريّ Festschrift

وهو المجلد الذي يكتبه عدد من المؤلِّفين تذكاراً لحَدَثٍ أو إهداءً لعالِم مشهور بمُناسَبة بلوغه سنّاً معيَّنة

أو اعتزاله العمل الرّسمي. وليس الغرض من هذا المجلد تعداد مَناقِب المُهْدَى إليه، بل الموضوعات التي كان يهتم بها أثناء حياته العملية، ويصدَّر المجلد عادةً بصورة فوتوغرافية للمُهْدَى إليه، ويُختم بثَبَتٍ كامل لأعماله المنشورة.

مُجلدُ الْمَخْطُوطات codex

لوحات من الخشب أو العاج مُغَشَّاة بالشَّمع كان يُضَمُّ بعضها إلى بعض كأنها صفحات كِتاب، ويُكتب عليها بالمِرْقَم. وفيما بعد صُنعت هذه اللوحات من الرَّقّ، وذلك كالجزء من المُصْحَفِ المنسوب لجعفر الصادق (١٤٨ هـ) الإمام السادس من أئمة الشيعة والمحفوظ بدار الكتب في القاهرة.

اَلْمَجْمَع academy

جماعة من العلماء تجتمع للنظر في ترقية الفنون أو العلوم أو الآداب. مثال ذلك: «مجمع اللغة العربية» بالقاهرة.

اَلْمُجْمَل synopsis

خُلاصة الأحداث وأهم المواقف والشخصيات لسَرْدٍ ما. ويُطلَق المصطلَح الإنجليزي كثيراً على مُوْجَز قصة الفِيلْم الذي يقدم للإنتاج. كما يُطْلَق أيضاً على مُوْجَز الفِيلْم الذي أُنْتج فعلاً لاستخدامه في أغراض الدِّعاية.

والمُجمل أيضاً outline المعالَجة العامة لموضوع من غير التعرُّض للتفاصيل في صورة كِتاب أو مَقالٍ.

اَلْمُجَمْهَرات (Mujamharāt)

هي القسم الثاني من «جَمْهَرة أشْعار العَرَب» لأبي زيد محمد بن أبي الخطّاب القرشي (أواخر الثالث أو أوائل الرابع للهجرة). وهي سبع قصائد طويلة لعبيد ابن الأبرص وعَدِيّ بن زيد وبِشْر بن أبي خازم وأُمَيَّة ابن أبي الصَّلْت وخِداش بن زُهَيْر والنَّمِر بن تَوْلَب وعَنْترة. وهى غير مُوَثَّقة الرِّواية.

اَلْمَجْمُوعة collection

١ ـ مُصنَّف من آثار مُختارة لمؤلِّف ما أو في فن أدبي مُعيَّن. مِثال ذلك: «الألفاظ العامِّية» لأحمد تيمور باشا، و«آثار الزعيم الجليل» لمحمد إبراهيم الجزيري.

٢ ـ ا ـ جُملة من الكُتُب يُضَمُّ بعضُها إلى بعض لما لها من قيمة أثرية أو فنية، أو لِتناوُلها موضوعاً واحداً معيناً، مِثال ذلك: «الخِزانة التيمورية» المحفوظة بدار الكتب في القاهرة.

ب ـ سلسلة مؤلَّفات في موضوع ما أو في عِدَّة موضوعات تتميز عادةً بشكل واحد في الطباعة والإخراج كسلسلة «اقرأ».

مجموعة الأساطير (انظر: المِيثُولُوجْيا).

مَجْمُوعةُ السُّونِتّات sonnet sequence

مجموعة خاصة من السونتات يؤلِّفها الشاعر في مُناسَبة معيَّنة، واللون الغالب فيها الغَزَل والتتابُع في السونتات يرمز عادة إلى المَراحِل المختلفة في العَلاقة الغرامية. ولكن مع اتساع السونتو لموضوعات غير غرامية من سياسة وتأمُّل ديني إلى غير ذلك أصبحت السونتات تُعالج تطوُّر التأمُّل في مِثْل هذه الموضوعات من وجهات نظر متنوِّعة. وفي الشعر العربي الحديث نَظَمَ صلاح شاهين مجموعة من القصائد القصيرة سمَّاها «سونتات».

(انظر: «السونتو»).

اَلْمَجْمُوعةُ الْقَصَصِيَّة cycle

١ ـ مَجموعة القِصَص (الشعرية خاصَّةً) التي تُعالج مآثِر بَطَل خُرافي أو تاريخي، مِثال ذلك: «سِيْرة عنترة» في الأدب الشعبي العربي.

٢ ـ مجموعة من القصائد أو الأغاني التي تُكوِّن شِبْهَ دائرة معارفَ حَوْلَ حَدَث او بَطَل أو أُسرة. مِثالُ ذلك: مَجموعة المَلاحِم اليونانية القديمة التي تُعالِج حَرْب طِرْوادة.

مَجْمُوعةُ القَوانين digest

أطلق المصطلح الإنجليزي أصْلاً على مجموعة القوانين التي أصدرها الإمبراطور الروماني جستنيان Justinianus (٥٣٠ - ٥٣٤ ميلادياً) والتي سَنَّ فيها أغلب القوانين والنُّظُم المعمول بها في المجتمع الروماني. ويمكن أن ينطبق هذا المُصْطَلَح على أي تقنين لجميع القوانين في أي مجتمع من المجتمَعات.

مَجْمُوعةُ مُصَنّفاتِ الْمُؤلِّف collected works

كل ما كتبه مؤلِّف ما مجموعاً ومطبوعاً. مثال ذلك: « الشَّوقيَّات » لأمير الشعراء أحمد شوقي.

المَجَنّة (Majanna)

هي إحدَى أسْواق العرب القديمة التي كانت تُعْقَدُ فيها المُناظَرات الأدبيـة، والمُسـاجَلات مـن شعـر أو خطابة في أواخر شهـر ذي القَعْـدة، أي بعـد سـوق عُكاظ التي كانت تُعْقَدُ في أوائل هذا الشهر بين نخلة والطائف.

مَجْهُولُ الاِسْم anonymous

صِفة تُطلق على من لا يُعرف اسمُه من مؤلِّفٍ أو فاعِلِ خيْرٍ مَثلاً.

اَلْمُحادَثةُ الْخَياليّة imaginary conversation

حِوار يبتكـره أديـب بين شخصيتين بـارزتين في التاريخ أو في الأدب يجعل كلاًّ منها يعبر عن آرائه ووجهة نظره. والغرض من ذلك ذكر مقارنات طريفة بين نظريات مختلفة. ومن أهم مَنْ مارَسَ هذا النوع في الأدب الإنجليزي الشـاعـر لانـدور Walter Savage Landor (١٧٧٥ - ١٨٦٤ م) في كتـابـه « المحادثات الخيالية » Imaginary Conversations (١٨٢٤ - ١٨٢٩ م). والمحادثات في هذا الكتاب تدور بين شخصيـات مـن كـل العصـور منـذ العصر اليـونـاني القـديم حتى القـرن التـاسـع عشر، وتجري موضوعاتها حول المسائل الأدبية والسياسية والاجتماعية.

وأحياناً يضيف المؤلف إلى الحوار حَدَثاً أو مُوقفاً ليثير اهتمام القارىء. وقد وضع لاندور مائة وخمسين من هذه المحادثات من أشهرها ما بين دانتي Dante وبياتريتشي Beatrice، وما بين لويس الرابع عشر والقَسّ لاشيز Père La Chaise، ومـا بين كلفـن Calvin رائـد حـركـة الإصلاح البروتسـتـانتي، وميلانكثـون Melancthon.

مَحاسِنُ الْكَلام (mahāsinu'l-kalām)

هـي، عنـد ابن المُعْتـزّ (٢٩٦ هـ) في « كتـاب البَديع »: الاِلْتِفات، والاِعْتِراض، والرجوع، وحسـن الخروج، وتأكيد المدح، وتجاهل العارف، والهَزْل يراد به الجِدّ، وحسن التضمين، والتَّعْـريـض، والكِنـايـة، والإفْراط في الصفة، وحسـن التشبيـه، ولـزوم مـا لا يلزم، وحسن الاِبْتِداء.

(انظرها في مواضعها).

اَلْمُحاضَرة lecture

جملة حقائق أو آراء في موضوع مّا تُلْقى على جمهرة من الناس. وقد تكون المحاضرة جامعية إذا أُلقيت في موضوع علمي على مجموعة مـن الطلاب. وقـد تكـون عامةً إذا كان موضوعها يهم الناس عامة ومستمعوها من غير المتخصصين.

اَلْمُحاكاة mimesis

هذا المفهوم هو أساس نظرية أرسطـو في مـاهيـة الشعر وغيره من الفنون البشرية، فقال في الباب الأول من كتـابـه « فـن الشعـر »: « فشعـر المَلاحـم وشعـر التراجيديا، وكذلك الكوميديـا والشعـر الدثـورمبي، وأكثر ما يكون من الصَّفْر في الناي واللعب بالقيثارة - كل تلك، بوجه عام، أنواع مـن المحـاكـاة، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثـة أنحاء: إمـا بـاختلاف مـا يحاكى به، أو باختلاف ما يحاكي، أو باختلاف طريقة المحاكاة. فكما أن مـن النـاس مـن يحاكـون الأشيـاء ويمثلونها بحَسَب ما لهم من الصناعة أو العـادة بـألـوان

وأشكال، ومنهم من يفعل ذلك بوساطة الصوت. فكذلك الأمر في الفنون التي ذكرناها، فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع، إما بواحد منها على الانفراد أو بها مجتمعة» (ترجمة الدكتور شكري محمد عياد). كما اعتبَرَ أرسطو المحاكاةَ غريزةً إنسانية أساسية في الفصل الرابع من «فن الشعر»، ولكنه ذهب خُطْوة أخرى إلى الأمام بتعريفه المحاكاة لا على أنها تقليد لواقع محسوس، وإنما بوصفها تقديماً لما سماه بالكليات التي شرحها في الفصل التاسع من «فن الشعر» قائلاً: «الكل هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حالٍ ما على مُقتضَى الرُّجْحان أو الضرورة...» (ترجمة الدكتور شكري محمد عياد). والكليات عند أرسطو لا تتصل بالْمُثُل الأفلاطونية بصِلَةٍ ما، بل تمثل طرق التفكير والشعور والعمل لدى البشر، كما تظهر في كل زمان ومكان، لذلك عرَّف أرسطو المأساة في الفصل السادس من «فن الشعر» بما يأتي: «فالتراجيديا هي مُحاكاة فِعْلٍ جليل، كامل، له عِظَمٌ ما، بكلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصرُ التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القَصَص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات» (ترجمة الدكتور شكري محمد عياد). وتنحصر المحاكاة لدى أرسطو في حَبْكَة (mythos) السرد الشعري أو المسرحي، ويعني أرسطو بالحبكة لا مجرد تتابع للأحداث بل بنْية محكمة لها يربط الشاعر بين أجزائها حتى يكوِّن كُلاًّ عضوياً مكتملاً، فالشاعر عند أرسطو مُشكِّلٌ للحبكة التي لم تكن موجودة من قَبْلِه، وذلك بصرف النظر عن أن نقطة بدايته هي التاريخ أو الأساطير المتوارَثة أو مجرد ابتكاره، فالشاعر عنده بمثابة صانع poietes لحَبَكاته، والمعروف أن الفعل «نظَم الشعر» باليونانية القديمة poein من معانيه «صَنَعَ ونَسَّقَ»، فالمحاكاة الأرسطاطيلية إذَنْ قريبة جداً من فكرة الخَلْق والإبداع، علماً بأن هذا الخلق لا يتناول مجرد عالَم خيالي يَمْثُل في ذهن الشاعر دون غيره، وإنما يتناول تقديماً حيًّا لأفعال البشر «على مقتضى الرُّجْحان أو الضرورة».

وتعتبر نظرية «المحاكاة» التي جاء بها أرسطو في «فن الشعر» رداً على ما قاله أفلاطون في الفصل العاشر من «جمهوريته» حيث هاجم الشعراء لغَوايتهم، ولمحاكاتهم لِمَا اعتبره أفلاطون مُجرَّد مظاهرَ شكلية للطبيعة، ولتجاهُلهم للمُثُل الحَقَّة التي ليست هي سوى انعكاس لها. فنظرية أرسطو تتلخص في أن مبدأ كل الفنون يقوم على مُحاكاة الطبيعة لا بوصفها شكلاً أو مِثالاً وإنما لما فيها من مظاهر عامة دائمة تصلح لكل زمان ومكان، وذلك ما يميز الفنان أو الشاعر في رأيه عن المؤرِّخ الذي لا يهتم إلا بدقائق الأمور وحوادثها التفصيلية. وقد لعب مفهوم المحاكاة الأرسطاطيلي دوراً هاماً جداً في مدارس النقد الأوربية منذ عصر النهضة حتى أواخر القرن الثامن عشر.

والمحاكاة (أو التَّقْليد) imitation هي اتِّخاذ أعمال مؤلِّف سابق نموذجاً يُحتذَى به مِن جانب مؤلف لاحِق. وهذه هي نظرية شعراء جماعة الثُّريَّا (بلياد) La Pléiade بفرنسا في القرن السادس عشر. ويترتب على ذلك في رأيهم وجوب المحاكاة لأعمال العباقرة القُدامى في الأدبين اليوناني واللاتيني، وأن تشتمل هذه المحاكاة على الموضوعات المعالَجة وطُرُق التعبير والأساليب البلاغية. وفي القرن السابع عشر بفرنسا اتَّسع مفهوم المحاكاة ليُخْضِعَ التأليف الأدبي، لا للتقليد المباشِر الذي قد لا يتجاوز الترجمة البحتة، وإنما لقواعد أدبية تُستخلص بطريقة ذهنية من روائع الأدبين القديمين بوصفها نواميس أدبية تتحكم في ابتكار العمل الأدبي من أية جهة كان. وفي القرن الثامن عشر بفرنسا أيضاً قرر الشاعر أندريه شينييه André Chénier أن تقليد القُدامى لا ينصبُّ إلا على قوالبهم وصِيَغِهم الأدبية، أما موضوعات الشعر والمعاني التي يتضمنها العمل الأدبي فلا بد في رأيه أن تكون من وَحْي عصر الأديب، ولا

يمنع ذلك الأديب من أن يُحاكيَ الجَمَال الشكلي للأدب القديم.

وفي الوقت الحاضر يُستعمل مفهوم المحاكاة بمعناها المُستهجَن وهو الدلالة على السرقة الأدبية، ولكنه يُلاحَظ أن هذا المفهوم لم يتبلور إلا بعد ازدهار المدارس الرومانتيكية في الشعر الأوربي التي أبرزَتْ عُنْصر الأصالة والابتكار والتعبير عما في النفس، وفضَّلَتْه على الحِذْق والمهارة (والابتكار أيضاً) في النسج على مِنْوال القُدَامَى.

اَلْمُحاكاةُ التَّهَكُّمِيّة parody

١ ـ إعادة أداء فني أو أدبي جادٌ بطريقة ساخرة مثيرة للضحك والدُّعابة.

٢ ـ مُحاكاة نص أدبي أو أثر فني أو سِمَات مميِّزة لشخصية معروفة، بحيث تُراعى خصائص الأسلوب الأصلي أو مميزات هذه الشخصية، ويكون ذلك بقصد الإضحاك لا لما فيه من تهكُّم وسُخرية وإنما لبراعة ما فيه من تقليد، مِثال ذلك في الأدب العربي تقليد المرحوم مصطفى حمام لمعلقة عمرو بن كلثوم (القرن السادس الميلادي) ومطلع المعلقة:

ألا هُبِّي بصَحْنِكِ فَاَصْبَحِينا
ولا تُبْقِي خُمُورَ الأنْدَرِينا.

ومَطْلَع المُحاكاة الساخرة:

ألا غُوري بوِشِّك فارِقينا
ولا تُبقِي العِزالَ فتَرْجِعينا.

اَلْمُحاكاةُ الصَّوْتيّة onomatopoeia

اختيار ألفاظ يُوحي صوتها بمعناها أو بجو عام من نوع خاص. مِثال ذلك قول امرىء القيس (١٣٠ ـ ٨٠ ق. هـ.):

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً
كجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

الذي يوحي بسرعة الحركة والاندفاع.

مُحاكاةُ الواقع، اَلاحْتِماليّة verisimilitude

أن تكون شخصيات المأساة وأحداثها مشابِهة لأحداث الحياة الواقعية وشخصياتها، بمعنى أن تكون معقولة وممكنة الوقوع إلى درجةٍ ما في تجاربنا الحيوية. وليس معنى هذا أن تكون صورة طبق الأصل لما يحدث في الحياة، لأن وظيفة الفن أن يصور ما اختاره تصويراً فنياً جديداً، ولا يلتزم فيه بحرفية الطبيعة.

ومُحاكاة الواقع إحدى القواعد التي التزمتها الكلاسيكية المُحْدَثة في كتابة المأساة، والغرض منها إيهام النظّارة بأن ما يقع فوق خشبة المسرح صورة مِمّا يقع في الطبيعة والحياة.

وقد قسَّم نُقّاد الأدب الفرنسيون في القرن السابع عشر مُحاكاة الواقع قِسْمين:

١ ـ المُحاكاة التاريخية وهي التي تكون أحداث المسرحية وشخصياتها فيها أقرب ما يمكن إلى ما كانت عليه في الواقع التاريخي.

٢ ـ الاحتمالية العامة، وهي تلك التي تطابق أحداثها وشخصياتها ما يتصوره الجمهور ممكناً في المواقف الإنسانية.

اَلْمُحال، اَلْخُلْف، العَبَث absurd

الموقف أو الأمر الذي يتنافى مع المعقول، وإدراكه قد يثير الضحك.

اَلْمُحاوَرة dialogue

نوع أدبي تتجادل فيه الشخصيات في موضوع ما. مثال ذلك: «يا ابن آدم ـ حوار بين رجلين» لميخائيل نعيمة.

اَلْمُحْتَوَيات، اَلثَّبَت، فِهْرِس الْكِتاب table of contents

قائمة بالأبواب والموضوعات التي يحتويها الكتاب، وقد جرَت عادةُ البلاد الناطقة باللغة الإنجليزية بوضعها في أوَّل الكِتاب، أمّا الناطقون بالفرنسية فإنهم يضعونها

في آخِر الكتاب، وتُوضَع في الكُتُب العربية أحياناً في أوّل الكتاب وآونة في آخِره.

اَلْمُحْدَث neologism

هو اللفظ أو التعبير الحديث في لغةٍ ما. مثال ذلك من اللغة العربية حَتْمِيّة المعركة، والصمُّود العربي، ودعَّمه (بتشديد العين) بمعنى قوّاه وثبّته، والشَّوْلَة بمعنى الفَصْلَة، والبُرْنُس بمعنى الرِّداء الذي يُلبَس بعد الاستحمام. (انظر: المتدارَك).

اَلْمُحْدَثُون Moderns

هم ذلك الفريق الكُتّاب الفرنسيين الذين اشتركوا فيما سُمِّيَ بالنزاع بين القُدامَى والمحدثين (١٦٨٧ - ١٧١٤)، والذين كانوا يدافعون عن ضرورة التجديد في الصِّيَغ والموضوعات الأدبية وعدم الالتزام بمحاكاة القدامى من الإغريق والرومان.

اَلْمَحْذُوذ brachycatalectic

يُطلق على بيت الشعر الذي ينقُصه مقطعان. ويسمى هذا النقص في العروض العربي «الحَذَذ» وهو حَذْف الوَتِد المجموع من التفعيلة، فتصير به مُتَفاعِلُنْ متفا.
(انظر: الوتد المجموع).

مَحْذُوف catalectic

صِفة تُطلق على البيت من الشعر اليوناني أو اللاتيني الذي حُذِف من آخِر تفعيلاته مَقطعٌ غير منبور. ويُشْبِه المحذوف في العروض العربي (الحذف) وهو حذف السَّبَب الخفيف من آخر التفعيلة («لُن» من «مَفاعِيلُنْ» مثلاً).

وأصبحت هذه الصفة تطلق على بيت الشعر الإنجليزي أو الفرنسي الذي ينقصه مقطع في بدايته أو آخِره.

اَلْمُحَرِّق (Muharriq)

هو لقب أطلقه العربُ على عمرو بن هِنْد (٥٥٤ - ٥٦٩ م) لأنه نَذَرَ أن يقتل مائة رجل من تَميم حَرْقاً، وبَرَّ بوعده.

اَلْمُحَسِّناتُ الْبَدِيعيّة embellishments

وجوه تحسين الكلام من ناحية اللفظ كالجِناس، والسَّجْع، أو من ناحية المعنى كالمُطابَقة والتَّوْرِيَة.
(راجعها في ترتيبها)

اَلْمُحَسِّناتُ اللَّفْظِيّة schemes

أنواعها كثيرة، منها: الجِناس، ورَدُّ الْعَجُز على الصَّدْر، والسَّجْع، والْمُوازَنة، وَالتَّشْرِيع، ولُزُوم ما لا يَلْزَم، والاقْتِباس.

(ارجع إليها في ترتيبها الهجائي).

(وانظر: المحسنات البديعية).

اَلْمُحَسِّناتُ الْمَعْنَوِيّة tropes

هي، في علم البديع العربي، الاطراد، والقول بالموجَب، وتجاهل العارف، والهزل الذي يراد به الجِدّ، والإدماج، والاستتباع، وتأكيد المدح بما يشبه الذم وعكسه، والتفريع، وحسن التعليل، والمذهب الكلامي، والمبالغة، والتجريد، والتقسيم، والتفريق، والجمع، واللف والنشر، والتورية، والرجوع، والعكس، والمزاوَجة، والمشاكَلة، والإرْصاد، وإيهام التناسُب، وتشابُه الأطراف، ومُراعاة النظير، والمقابلة، والطباق.

(راجعها في ترتيبها الهجائي وانظر أيضاً: المحسنات البديعية).

المُحَشِّي (انظر: المعَلِّق).

اَلْمُحَقِّق editor

من يُعِدُّ مؤلّفات غيره للنشر، وقد يتضمن عمله إعداد مخطوط للطبع أو التعليق على نص أو اختيار مادة الكتاب المزمع نشرُه. مثال ذلك: لجنة أبي العلاء التي قامت بتحقيق شعره ونشره تحت إشراف الدكتور طه حسين.

اَلْمَحْكُوم به predicate

هو، في علم المَعاني العربي، أحد الركنين الأساسيين

في الجملة الخبرية أو الإنشائية، وذلك مثل (طالعة) في قولك: الشمس طالعة، ويسمى المُسْنَد.

اَلْمَحْكُومُ عَلَيْه subject

هو، في علم المعاني العربي، أحد الركنين الأساسيين في الجملة الخبرية أو الإنشائية، ويُسَمَّى المُسْنَد إليه، وذلك مثل (الشمس) في قولك: الشمس طالعة.

اَلْمُحَلَّى بأل (انظر: المعرّف بالأداة).

مَخارِجُ الْحُرُوف phonemes

هي المواضع التي تمر بها الحروف من الرِّئَتَيْنِ إلى الفَم، وقد عُنِي بها قديماً علمُ تَجْوِيدِ الْقُرآن الكريم وحديثاً علمُ الأصْوات. وقد بنى العلماءُ تصويرَهم لهذه الحروف على الهواء المُنْبَعِث من الرِّئَتَيْن مارّا بالحَنْجَرة وأوتارها الصوتية، والحَلْق، واللسان، والفم والشّفَتين والخَيْشُوم.

ومن هذه الحروف ما يخرج من جَوْف الصدر وينتهي إلى هواء الفم، وهي الألف والواو والياء، وتسمى أحرف المدّ. ومنها ما يخرج من أقصَى الحلق وهي الهمزة والهاء... ومنها ما يخرج من وسط الحلق، وهي العين والهاء، ومنها ما ينبعث من أدنى الحلق إلى الفم، وهي الغين والخاء. والقاف من أقصى اللسان من ناحية الحلق وما فوق الحَنَك. والكاف من أسفل مخرج القاف. والجيم والشين والياء من بين وسط اللسان وما فوقه من الحنك، الخ....

اَلْمُخالَفَة dissent

الخروج على رأي سائد أو رأي تفرضه سلطة قوية للدولة. وأصبح التعبير عن هذه المخالفة من سِمَات المثقَّفين العاملين في مجتمع يرزَح تحت ضغوط شديدة الطغيان.

والمخالفة في الأدب العربي: هي الخروج عن مذاهب الشعراء وترك الاقتفاء لآثارهم، وذلك كبَراعة الاِسْتِهْلال، وحسن التَّخَلّص، وجَزالة الألفاظ في المواقف الرَّهِيبة، ورِقَّتِها في مواضع الاِسْتِعْطاف والتَّوَدُّد.

(انظر: عيوب الشعر).

والمخالفة في اللغة dissimilation هي اشتمال الكلمة على صوتين مُتماثِلَيْن كُلَّ المماثَلة قُلِبَ أحدهما إلى صوت آخَر لتتم المخالفة بين الصوتين المتماثلين. مثال ذلك عند سيبويه: تسرَّيْت من السرّ، وتظنَّيْت من الظَّنّ (الدكتور ابراهيم أنيس: «الأصوات اللغوية»).

مُخالَفَةُ الْقِياسِ الصَّرْفِيّ

ومثالها قول المُتَنَبِّي (٣٥٤ هـ):

فلا يُبْرَمُ الأمرُ الذي هو حالِلٌ
ولا يُحْلَلُ الأمرُ الذي هو يُبْرِمُ.

والقياس الصرفي حالّ ويُحَلّ بالإدْغام.

اَلْمُخْتارات selections

مجموعة من القِطَع المُختارة نثرية أو شعرية أو هما معاً لمؤلِّف واحد أو أكثر يكون الغرض منها عادة تعريف القارىء بخَيْر ما كَتَب مؤلِّف أو أكثر، أو ما أنتجه عصر من عصور الأدب.

اَلْمُخْتَرعُ مِنَ الشِّعْر original verse

عند ابن رَشِيق القَيْرَوانِيّ (٤٦٣ هـ) هو ما لم يُسْبَقْ إليه قائلُه، وليس في شعر من تقدمه ما يناظره أو يقرب منه، مثال ذلك قول امرىء القيس (١٣٠ – ٨٠ ق. هـ.):

سَمَوْتُ إلَيْها بَعْدَ ما نامَ أهْلُها
سُمُوَّ حَبابِ الْماءِ حالاً عَلَى حالِ.

وقوله:

كَأنَّ قُلوبَ الطَّيْرِ رَطْباً ويابِساً
لَدَى وَكْرِها الْعُنّابُ وَالْحَشَفُ الْبالِي.

(انظر: التوليد).

مُخْتَلَق (انظر: مُنتحَل).

اَلْمَخْرَج (انظر: الخروج، الوَصْل).

اَلْمَخْزُول (انظر: المجْزُول).

اَلْمُخَضْرَم (mukhadram)

يُطلق هذا المصطلَح على الشاعر العربي الذي أدرَك الجاهلية والإسلام. وهو من الخَضْرَمة بمعنى الاختلاط وذلك لأنه يخلط في حياته بين الجاهلية والإسلام. ومن مُقدَّمي الشعراء المخضرمين حَسَّان بن ثابت، وكَعْب ابن مالك، وعبد الله بن رَواحة.

اَلْمَخْطُوط الأصِيل، النُّسْخَةُ الأُمّ autograph; holograph

مخطوطة أصلية مكتوبة بخط المؤلِّف. مثال ذلك: نسخة «الفضائل الباهرة في محاسن مصر والقاهرة» لابن ظهيرة المحفوظة ببرلين والمكتوبة بخط المؤلِّف، أما نُسختا القاهرة وباريس فهما صورتان لها.

اَلْمَخْطُوطة manuscript

أيُّ نصٍّ مكتوبٍ باليد على رَقّ أو وَرَق.

اَلْمُخَلَّع (mukhalla')

هو، في العَرُوض العربي، البيتُ من الشعر الذي اجتمع فيه القَطْعُ مع الخَبْن في تَفْعيلة، فتصير (مُسْتَفْعِلُنْ) (مُتَفعِلْ)، وتُنْقَل إلى (فَعُولُنْ)، ومثاله:

أَصْبَحْتُ والشَّيْبُ قَدْ عَلانِي
يَدْعُو حَثِيثاً إلى الخِضابِ.

فالتَّفْعيلة الثالثة (عَلانِي)، وزنها (فَعُولُنْ). (انظر: الخَبْن، القَطْع).

اَلْمُخَمَّس cinquain

في الشعر العربي: ما يتركب من خمسة أشطر، الأربعة الأولى متفقة في القافية والخامس مستقل، غير أن قافيته تتكرر في كل شَطْر خامس. مثال ذلك: مُخمَّس إيليَّا أبي ماضي «يا بلادي»، ونصه:

مثلما يكمُنُ اللظَى في الرَّمادِ
هكذا الحبُّ كامِنٌ في فؤادي
لستَ مُغْرًى بشادنٍ أو تشادِي
أنا صَبٌّ مُتَيَّمٌ ببلادي.
يا بلادي عليكِ ألفُ تحيَّة

هو حبٌّ لا ينتهي والمنيّة
لا، ولا يضمحِلُّ والأُمْنِيَّة
كان قبلي وقبلَ نفسي الشَّجيَّة
كان من قبلُ في حَشَى الأزليّة
وسيبقى ما دامت الأَبَدِيَّة

المُخَيِّلة (انظر: التخيل، الفَنْطاسْيا).

اَلْمَدْح، التَّقْرِيظ panegyric

ذِكْر مَناقب شخص أو هيئة اجتماعية، أو مزايا عمل من الأعمال في خِطاب علني نثراً أو شِعراً.

اَلْمَدَّاح، اَلْمادح encomiast

الشخص الذي ينشيء المديح أو يُلقيه، ويُراد بهذا اللفظ عادةً من يمدح شخصاً على قيد الحياة أمام جمهور مختار. مثال ذلك: شوقي في مدائحه للأسرة المالكة العلوية بمصر.

المَدْراس (Madrās)

هي دار نَدْوة كان يتدارس فيها يهود الحجاز دينهم ويقرأون التَّوْراة والمِشْنة والزَّبور (مَزامير داود) بلغتهم العبرية القديمة، وإن كانوا قد اتخذوا اللغة العربية لغتهم اليومية.

اَلْمَدْرَسةُ الأَدَبِيَّةُ في الْبَلاغة literary school of rhetoric

تمتاز بالإسراف في ضرب الأمثلة والإتيان بالشواهد الأدبية، والإقلال من البحث في التعريفات والقواعد والاصطلاحات، كما تمتاز بالاعتماد على الذوق وحاسّة الجمال في تقدير المعاني الأدبية. ومن رجال هذه المدرسة ابنُ الصَّلاح (في القرن السابع للهجرة)، وزَيْنُ الدِّين السُّبْكِيّ (٧٣٩ هـ)، ويطلق السُّيُوطِيّ (٩١١ هـ) على طريقتهم طريقةَ العرب. (انظر: المدرسة الكلامية في البلاغة).

مَدْرَسةُ الإنْشاد Singschule

هي تلك المدرسة الألمانية التي كـان يُـدرَّس فيهـا الشعر والإنشاد في القرن الخامس عشر، ويتخرج فيها « سيِّد الإنشاد » Meistersinger . ودرجـات الدارسين فيها كانت على النحو الآتي: ١ ـ التلميذ Schuler ، وهو المبتدىء الخالي الذِّهْن من كل ما يتعلق بجدول الإنشاد Tabulatur الذي كان يتضمن كل الأناشيد التقليدية. ٢ ـ صديق المدرسة Schulfreund وهو من حفظ كل الجدول. ٣ ـ المنشد Singer ، وهو من كان يستطيع تنويع الألحان أثنـاء الإنشـاد. ٤ ـ الشـاعـر Dichter وهو من كان يستطيع نَظْم القصائد طِبْقاً للقواعد العَرُوضية الخاصة بأحد سادة المدرسـة Ton . ٥ ـ السيـد Meistersinger وهـو مُبتكِـر النظـام العَرُوضيّ الخاصّ به.

مَدْرَسةُ الشَّكْلِ وَالصِّياغةِ وَالأُسْلُوب

form or mood school

هي التي ترى أن الأدب صِياغة وتعبير، وتحط من شأن المعاني، وتزعم أنها ميسورة لجميع الناس. ومن هـذه المدرسـة الجاحِـظ (٢٥٥ هـ) الذي يصرح في « كتاب الحَيَوان » بأن « المعاني مَطْرُوحة في الطـريـق يعرفها العربي والعجمـي، والبـدوي والقـروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المَخْرَج، وفي صحة الطبع وجودة السَّبْك، فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير»، ومنها كذلك أبو هِلال العَسْكَرِيّ (٣٩٥ هـ) في « كتاب الصِّناعَتَيْن». ويتـزعـم هـذه المدرسـة عبـد القـاهِـر الجُرجانيّ (٤٧١ أو ٤٧٤ هـ). (انظـر: مـدرسـة المعاني).

اَلْمَدْرَسةُ الشَّيْطانيّة Satanic School

المصطلحُ الإنجليزي لَقَبٌ أطلقه الشاعر الإنجليـزي الناقد روبرت سذى Robert Southey (١٧٧٤ - ١٨٤٣) على الشعراء الإنجليز الرومـانتيكيين: بيرون، وشيللي، وكيتس، الذين كانوا قـد هجـروا إنجلترا، فاستعمل سذى هذا المُصطلَح في مقـدِّمتـه لقصيـدتـه الطويلة « رُؤْيا يوم الدِّين » A Vision of Judgment (١٨٢١) حيث هاجمهـم بـوصفهـم: « كُتَّـابـاً غير أخلاقيين... رجـالاً مـريضي القلـوب، فـاسِـدي الخَيال»، وكان يَعْنِي بذلك الإشارة إلى موجة الولع بالفردية المتطرفة والنواحي الشاذة في الطبيعة البشرية وذلك خاصةً فيما يتعلق باللورد بيرون.

اَلمَدْرَسةَ الكَلاميّةَ في البَلاغة

تمتاز هذه المدرسة بتحديد مُصْطَلَحات البلاغة تحديداً واضحاً، وتعريفها تعريفاً منطقيـاً صحيحـاً، كما تمتـاز بالإقلال من الشواهد الأدبية، وعدم العناية بالناحية الفنيـة والاعتبارات الأدبية في فهـم التركيـب، والاعتماد على النظريات الفلسفية والقوانين المنطقية. وهذه الطريقـة يسميها السُّيُوطي (٩١١ هـ) طريقـةَ العَجَـم، ومن رجـالها قُـدامـة بن جَعْفَـر (٣٣٧ هـ)، وشيخهـا السَّكّاكِي (٦٢٦ هـ) في كتابه « مفتاح العلوم » (انظر: المدرسة الأدبية في البلاغة).

اَلْمَدْرَسَةُ « الْكُوكْنِيّة » Cockney School

المصطلـحُ الإنجليـزي تسميـة أطلقهـا على بعـض الشعراء الرومانتيكيين الإنجليـز نُقّـادُ مجلـة بلاكـوود Blackwood's Magazine وقصد بها شيلي Shelley ولي هانت Leigh Hunt وكيتس Keats وهازليـت Hazlitt ، وسَبَبُ هـذه التسميـة بعـض الأخطـاء في الأُسلوب والذوق الأدبي التي وقع فيها هؤلاء الشعراء، وكلهم من سكان لندن، فسُمُّوا باسم اللهجة الدارِجة لسكانها (كُوكْني).

مَدْرَسةُ اللّيْل School of Night

مدرسة من الشعراء والمثقفين في العصر الإليصاباتي بـإنجلترا كـانـوا يجتمعـون حـول السير والتر رالي Sir Walter Raleigh (١٥٥٢؟ - ١٦١٨) لـدراسـة الفَلَك والعلوم والفلسفة واللاَّهُوت ليلاً. وقد رُمُوا بالإلْحاد والانصراف عن النساء أحياناً.

مَدْرَسةُ الْمَعانِي anti-formalism

هي التي تذهب إلى أن مجال التفاوُت بين الأدباء إنما هو في المعاني والأفكار، وأنه من السهل على الأديب أن يتخير الألفاظ المناسبة للمعنى الذي يتردد في خاطِره.

(انظر: مدرسة الشكل والصياغة والأسلوب).

مَدْرَسةَ النَّقْدِ الجَديد new criticism

هي نزعة في النقد الأدبي شاعت بالولايات المتحدة منذ منتصف العَقْد الثالث من قرننا هذا وإنْ لم تَكتسِب اسمها الاصطلاحي إلا في سنة ١٩٤١ حينما كتب الأستاذ والناقد الأمريكي جون كرو رانسوم John Crowe Ransom كتاباً هاماً اسمه: «النقد الجديد» The New Criticism وكان رانسوم يُعْنَى في كتابه بالنقد التحليلي لأعمال بعض مُعاصريه من النقاد الإنجليز والأمريكان، وعلى رأسهم: ا. ا. رتشاردز I.A. Richards ووليام إمپسون William Empson وت. س. إليوت T.S. Eliot وأيڤور ونترز Yvor Winters، منادياً بما كان يسميه بـ «الناقد المختص بعلم الكائن» Ontological Critic، قاصداً بذلك الناقد الذي يهتم بموضوع نقده اهتماماً تاماً من غير الالتجاء إلى معانيه أو مؤثراته الأجنبية عنه اجتماعية كانت أو فلسفية أو أخلاقية أو تاريخية مثلاً. ومن مميِّزات هذه النزعة الاهتمام بقراءة النص قراءة يصحبها الفهم الدقيق لدلالات الألفاظ، والاهتمام بالأثر الأدبي من حيث بِنْيَته وشكله مستقلين عن شخصية مبدعِهِ أو تأثيره في قرائه المختلفين، فكان من لوازم هذه النزعة اعتبارُ الأثر الأدبي كائناً عضوياً مستقلاً لا يُمتّ بصلِةٍ ما إلى أي عنصر آخَر. وقد هاجم هذه النظرية بعض أساتذة الأدب بجامعة شيكاغو في أواخر العقد الخامس من قرننا هذا.

اَلْمَدْرَسِيُّون Schoolmen

جماعة من أساتذة الجامعات الأوربية في القرون الوسطى تميزوا بفلسفتهم المبنية على أصول أرسطو.

المَدْلول (انظر: المَعْنَى).

مُدْمِن القراءة (انظر: مُلْتَهِم الكُتُب).

اَلْمُدَوَّنة corpus

مجموعة كاملة من الكِتابات أو النصوص أو القوانين في موضوع مُعيَّن، مِثال ذلك مجموعة محمد قدري باشا في القوانين الشرعية، وعنوانها: «الأحكام الشرعية في الأحوال الشخصية».

اَلْمُدَوَّنةُ التّارِيخِيَّة، سِجِلُ الأَخْبار chronicle

سَرْد تاريخي للأحداث. متتابعٌ زمنياً وخالٍ من التحليل أو التأويل. وذلك مثل «السلوك» للمَقْريزي (٨٤٥ هـ).

اَلْمَديد (madīd)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي أوردها الخليلُ ابن أحمدَ (١٠٠ - ١٧٤ هـ؟)، وتَفْعِيلاتــــه: (فاعِلاتُنْ، فاعِلُنْ، فاعِلاتُنْ) مرتين، مرةً في كل شَطْر، ومثاله قول أبي العَتاهِية (٢١١ هـ):

إن داراً نحن فيهـــا لَـــدارٌ
ليس فيهـــا لمقيمٍ قَـــرارُ.

(انظر: البَحْر).

مُدِيرُ المَسْرَح، اَلْمُدِيرُ الْمُنَفِّذ stage manager

هو رئيس العاملين في المسرحية المعروضة، وهو المسئول عن تنفيذ العمليات الفنية بالضبط كما رسمها المُخرِج، وذلك كالإضاءة والملابس. أما كَوْنُ التمثيل جيداً أو رديئاً، والإضاءة فنية أو غير فنية، والملابس من نوع مُناسب أو غيْر مُناسِب فهو ليس مسئولاً عن ذلك، لأن هذه الأمور من وظائف المخرج.

المَدِينةُ الفاضِلة ideal city

تكلم أبو نصر محمد بن طرخان الفارابيّ (٣٣٩ هـ؟) عن المدينة الفاضلة في كتابه «آراء أهل

المدينة الفاضلة » حاذياً حذوَ أستاذه أفلاطون (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م.) في جمهوريته التي بسط فيها نظريته القائلة بأن كل ظاهرة دنيوية لها شكل مِثاليّ، وأن وصف المجتمع في لحظة مثالية يُظهِر بجَلاء طبيعته الحقيقية كما يدل على قابليته للتطوُّر.

وكان الفارابي رأس فرقة المتكلِّمين الذين توفروا على دراسة الإلّهيات وما وراء الطبيعة، وله مؤلفات عديدة من أهمها « آراء أهل المدينة الفاضلة » الذي شرح فيه سياسته الفلسفية أو فلسفته السياسية، وسيطرت فيه على تفكيره السياسي المقالات والمُثُل والمعاني المُجرَّدة، وباعدت بينه وبين عالَم الواقع، فعرض لضرورة الاجتماع الذي بدونه لا تتحقق السعادة، ووجوب التعاون عليه بين أهل المدينة الفاضلة، كما عرض للمعارف المشتركة لأهل هذه المدينة من معرفة السبب الأول وصفاته، والأشياء المُفارِقة للمادّة وصفاتها، والجواهر السماوية وصفاتها، فالأجسام الطبيعية التي تتكون وتفسد تحتها . . . ثم قوى النفس وكيف يفيض عليها العقل الفَعّال، ثم معرفة الرئيس الأول وخلفائه وصفاتها، وأخيراً المدينة الفاضلة وأهلها والسعادة التي تتمتع بها في النهاية نفوسهم.

والفارابي هو المؤسس بحق للفلسفة الإسلامية، وهو الملقب بالمعلم الثاني بعد أن لقب أفلاطون بالحكيم الإلّهي، وأرسطو بالمعلم الأول.

(انظر: الأدب السياسي المثالي).

اَلْمذَكَراتُ الشَّخْصِيّة memoirs

تسجيل المرء لبعض حوادث حياته الماضية في مكان أو ظرفٍ ما، مِثال ذلك المذكّرات التي كتبها المرحوم الدكتور محمد حسين هيكل عن حياته السياسية.

اَلْمذَكَراتُ الْمُبَوّبَة commonplace book

سِجلّ يَحتفظ به الإنسان ليُقيِّد فيه ما يروق له من أفكار ومُقتطَفات ونوادر مُبوَّبة حَسَبَ موضوعاتها لاستخدامها في المستقبَل لغرض أدبي.

اَلْمَذْهَب doctrine

مجموعة مبادىء وآراء متصلة ومُنسَّقة لمفكّر أو لمدرسة، ومنه المذاهب الفِقْهِيّة والأدبية والعِلْمية والفلسفية (مج ٨).

والمذهب أيضاً chorus ذلك الجزء من النشيد أو القصيدة الذي يتكرر في فترات مُحدَّدة.

مَذْهَبُ الإباحِيّة libertinism

١ - مَذْهَب ديني ازدهر في مدينة لِيْل بفرنسا في أوائل القرن السادس عشر، فَحْوَاه تبرير كل أعمال الإنسان أخلاقيةً كانت أم مُنافِية للخُلُق، بحُجّة أن الله هو خالق كل شيء في الدنيا وفي نفوس البشر. وهذا قريب من رأي « الجَبْرِيّة » في الإسلام.

٢ - مَذْهَب من مذاهب البروتستانتية في مدينة جنيف في القرن السادس عشر كان يرى أن نظريات المُصْلح الديني چان كالڤان Jean Calvin مُغالِية في التقشُّف وإنكار حرية الاختيار في القضايا الأخلاقية.

٣ - لَقَب عُرِفَ به بعض الكُتّاب الفرنسيين في أواخر القرن السادس عشر وأثناء القرن السابع عشر، إذ كانوا يعبرون عن تشككهم وعدم إيمانهم بالأديان المُنْزَلة، وأنهم لا يُصْغُون إلا لحُكْم العقل والمنطق، كما كانوا يدَّعون أنهم يتبعون نواميس الطبيعة، الأمر الذي جعلهم في كثير من الأحيان ينسبون إلى الطبيعة ما يتصرفون به من فِسْق وفُجُور. ومن أهم هؤلاء الكُتّاب تيوفيل دي ڤيو Théophile de Viau (١٥٩٠ - ١٦٢٦) وجيوم دي شوليو Guillaume de Chaulieu (١٦٣٩ - ١٧٢٠) وشارل دي سانت اڤرمون Charles de Saint-Denis de Saint-Evremond (١٦١٣ - ١٧٠٢).

اَلْمَذْهَبُ الأَنْدَلُسِي Andalusi school of Arabic grammar

حينما عبَر النحو العربي إلى الأندلس تكوَّن المذهب الأندلسي، وهو مزيج من مذهبي البَصْريين والكُوفيين.

(انظر: القياس في اللغة، وأصل المشتقات).

اَلْمَذْهَبُ الإِنْسانيّ humanism

استُعمِل هذا الاصطلاح في مَعانٍ ثلاثة:

أولاً - الحركة الفكرية التي قام بها بعض الكتاب والمفكرين الأوربيين أمثال بترارکا Petrarca وإيرازموس Erasmus وجيوم بوديه Guillaume Budé وأولرخ فون هوتن Ulrich von Hutten في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، أي في عصر النهضة الأوربية. وقد تميزت هذه الحركة بمحاولة الرفع من مستوى العقل الإنساني، وذلك بخلق ثقافة حديثة تمتد جذورها إلى الحضارة اليونانية والرومانية القديمة، وتتخطى التراث الديني المدرسي الجامد في القرون الوسطى. فأصبح المذهب الإنساني، بهذا المعنى تقديساً للماضي الكلاسيكي أدّى إلى مُحاوَلة بَعْثِهِ من جديد لا مجرد تقليده والاقتباس منه. ومن الواضح أن هذا المذهب بالتزامه أساليبَ القُدامَى من الإغريق والرومان ينطوي على نزعة مستترة تدعو إلى إنكار الحضارة المسيحية.

ثانياً - المعنى الذي قصده الفيلسوف الألماني فردريك شيلر Friedrich Schiller في نظريته الفلسفية القائلة بأن المشكلة الفلسفية الكبرى تتعلق بالكائنات البشرية في مُحاوَلتها فَهْمَ عالَم التجارب الإنسانية بوساطة قُوَى العقل الإنساني وحده. ومما لا شك فيه أن هذه النظرية تستند إلى حِكْمة بروتاجوراس Protagoras ، وهي أن الإنسان مِقياس كل شيء. ومن أهم مبادىء نظرية شيلر أن كل قضية تكون باطلة أو صحيحة حسب فائدتها للإنسان.

ثالثاً - وهذا المعنى هو عبارة عن إدراك عام للحياة السياسية والاقتصادية والأخلاقية، وهو قائم على الإيمان بأن خلاص الإنسان لا يتأتى إلا بجهود الإنسان نفسه. وهذا الإيمان بطبيعة الحال يتعارض مع الإيمان بمعناه الديني الذي يرتكز دائماً على الاعتقاد في إلَه خالق يتوقف الخلاص على مشيئته.

اَلْمَذْهَبُ «البارْناسيّ» Parnassianism

البارناسية اسم لمدرسة شعرية بفرنسا في أواخر القرن التاسع عشر اتخذت اسمها من اسم المجلة الأدبية «پارناسوس المعاصر» Le Parnasse Contemporain (١٨٦٦ - ١٨٧٦) التي كان يكتب فيها شعراء هذه المدرسة، وأشهرهم ليكونت دي ليل Leconte de Lisle (١٨١٨ - ١٨٩٤) وجوزي ماري دي هيريديا José Marie de Heredia (١٨٠٣ - ١٨٣٩) وسولي پرودوم Sully-Prudhomme (١٨٣٩ - ١٩٠٧) وستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé (١٨٤٢ - ١٨٩٨). وكان شِعْرهم بمثابة ردِّ فِعْلٍ ضِدَّ الإسراف في العاطفة الرومانتيكية، ويتميز بخلوه من العنصر الذاتي، وبإيمانه بنظرية «الفن للفن»، وبإبرازه للثقافة العلمية والتاريخية، وبالتزامه الإتقان في الصَّنْع والعَرُوض المعقَّد.

مذهب البصريين في اللغة

(انظر: القياس في اللغة، وأصل المشتقات).

اَلْمَذْهَبُ اَلْبَغْداديّ Baghdadi school of Arabic grammar

هو، في النحو العربي، خليط من مذهبي البَصْريين والكُوفيين.

(انظر: القياس في اللغة، وأصل المشتقات).

اَلْمَذْهَبُ التّجْريبيّ: اَلْمَذْهَبُ التَّجْرِبيّ empiricism

مذهب من يقيم المعرفة على ما تدركه الحَوَاسّ وحدها، وينكر وجود مبادىء فطرية في النفس وقوانين صادرة عن العقل. ويقابل المذهب العقلي (مج ٩).

مَذْهَبُ التّعالي transcendentalism

١ - عند كانط: هو ذلك الاتجاه بأن معرفة الحقيقة

تم بدراسة العمليات العقلية، أو بما أسماه المفروضات السابقة على التجربة، لا بالخِبْرة أو التجربة نفسها.

٢ - مُصطَلح أُطلِق على مذهب في الفلسفة والأدب معاً، وشاع بين مجموعة من المثقَّفين الأمريكيين فيما بين سنة ١٨٣٠ و١٨٥٠ كانوا يجتمعون في بيت إمرسون Ralph Waldo Emerson (١٨٠٣ - ١٨٨٢)، ويسمون أنفسهم بنادي التعاليTranscendental Club. ومؤدَّى هذا المذهب رفْضُ التعاليم الدينية والإيمان بأن ضمير كل إنسان يشتمل على جزء من الروح الإلّهية، وأن الإنسان يستطيع أن يُدرِك قوانين الله خِلال تأمُّله للطبيعة، وأن الحقيقة يمكن إدراكها بمجرَّد الحَدْس، وأن ضمير الفَرد كفيل بأن يكون أساساً للأخلاق، وأن الإلهام مَصْدرُ الإبداع الفني. ومن مُعتقَداتهم أيضاً الاعتدال في مُعاقَرة الخمر أو الامتناع عنها تماماً، وتعميم التعليم ومجانيته، ومُساواة المرأة بالرَّجُل، والقضاء على نِظام الرِّقّ. ومن أهم أعضاء هذه الجماعة آموس ألكوت Amos Bronson Alcott (١٧٩٩ - ١٨٨٨) وناثانيل هوثورن Nathaniel Hawthorne (١٨٠٤ - ١٨٦٤) وهنري داڤيد ثورو Henry David Thoreau (١٨١٧ - ١٨٦٢). وكان لسان حالهم مجلة «المِزْوَلة» The Dial الشهرية (يوليو ١٨٤٠ - ابريل ١٨٤٤).

اَلْمَذْهَبُ الرُّوحِيّ — spiritualism

مَذْهب يوناني قديم يقول بأن الروح لها خصائصها الذاتية مِن تعقُّل وإرادة وحرية. وأن للمادة خصائصها الذاتية كذلك من حركة وامتداد. أما في علم النفس فيرمي هذا المذهب إلى أنه لا يمكن تفسير الظواهر النفسية بالظواهر الجسمانية.

مَذْهَبُ الشِّيعة — Shi'ism

الشيعة فرقة كبيرة من المسلمين كانت تعتقد أن الخلافة حق شرعي لأبناء علي بن أبي طالب وأحفاده، وأن الأُمويين اغتصبوها منهم بعد مقتل علي (٤٠ هـ). وقد كثر شعراؤهم في العصر الإسلامي وعلى رأسهم كُثَيِّر بن عبد الرحمن بن أبي جمعة، وهو شاعر فرقة الكَيْسانية التي دعت لابن الحنفية (أحد أبناء علي من سيدة من بني حَنِيفة) وزعمت أنه المَهْدِيُّ المُنتَظَر، وقد صور في أشعاره عقيدة الكيسانية بكل ما فيها من غُلُوٍّ وتطرُّف. كما أن من مُقَدَّمِيهِمُ الكُمَيْتَ شاعِرَ فِرْقَةِ الزَّيْدِيَّة، وقد جاء شعره جامعاً للعقيدة الزيدية بجميع أصولها ومبادئها. على أنه يسود شِعْرَ الجميع حزنٌ عميق على فَقْد أئمتهم وبكاءٌ عليهم بدموع لا تَجفُّ.

مَذْهَبُ الصِّرْفة — Sirfa school

هو مذهب من يرى أن في كلام العرب ما يشبه أسلوب القرآن الكريم أو يدانيه، وأنه كان بين العرب من يستطيع معارضته والإتيان بمثله، لأن حروفه كحروفهم، وألفاظه من جنس ألفاظهم لولا أن الله صرفهم عن محاولة المعارضة.

مَذْهَبُ الصِّناعة وَالافْتِنان في الصِّياغة

(انظر: مدرسة الشكل والصياغة والأسلوب، ومدرسة المعاني).

اَلْمَذْهَبُ العَقْلِيّ — rationalism

١ - مذهب في الفلسفة يرى أن كل شيء في الوجود مَرَدُّهُ إلى العقل. وقد أخذ بهذا المذهب ديكارت وسپينوزا وليبنتز وهيجل في فلسفتهم. ويقابله المذهب الإرادي والبرجاتية.

٢ - نبذ الحُجَج والمبادىء الدينية التي لا يُقِرُّها العقل والمَنْطِق.

اَلْمَذْهَبُ الْكَلامِيّ — theological doctrine

هو أن يُحْتَجَّ على المطلوب بطريقة المُتَكَلِّمين، أي بطريقة الجَدَل، وأن تستلزم الحجة المطلوب بعد التسليم بالمقدمات، ومثال ذلك قوله تعالى: «وَهُوَ الَّذي يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعيدُهُ، وَهُوَ أَهْوَنُ عَلَيْه» بمعنى أن إعادة الخلق أهون عليه من بدئه، فهي أدخل في الإمكان

منه. ومثاله أيضاً قول النّابغةِ الذُّبْيانيّ (تُوُفِّيَ قُبَيْلَ البَعْثة) يعتذر للنُّعْمان بن المُنْذِر:

ولكنني كنتُ امْرأً لي جانبٌ
من الأرض فيه مُسْتَرادٌ ومَذْهَبُ
ملوكٌ وإخوانٌ إذا ما لقيتُهم
أُحَكَّمُ في أموالهم وأُقَرَّبُ
كفعلكَ في قوم أراك اصطفيتَهم
فلم ترهمْ في شكر ذلك أَذْنَبُوا.

أي لا تعد مدحي لآل جَفْنة ذنباً وقد أحسنوا إلي، فإنك قد أحسنت إلى قوم ولم تر شكرهم لك على ذلك ذنباً.

مَذْهَب الكوفِيين في اللغة

(انظر: القِياس في اللغة، وأصل المُشتَقّات).

مَذهَبُ اللّذّة hedonism

مذهب أخلاقي يرى أن دوافع النشاط الإنساني تنحصر في التماس اللذة وتجنب الألم، فاللذة هي الخير الأسمى. والقورينائيون من طلائع رجال هذا المذهب (مج ١٠).

مذهب ما فوقَ الواقِعيّة

(انظر: السُّوريالِيّة).

مَذْهَبُ ما قَبْلَ الرَّفائِيلِيّة Pre-Raphaelite movement

هو مذهب في الفن والأدب ظهر بانجلترا سنة ١٨٤٨ م حينما اتفق بعض المصوِّرين الإنجليز على تكوين ما سموه بـ «أُخُوّة ما قبل الرفائيلية Pre-Raphaelite Brotherhood» وكان مذهب هذه الرابطة تَجنُّب الأُسلوب السائد حينئذ في التصوير والعودة إلى صفاء الأُسلوب الإيطالي البُدائي وبساطته اللذين كانا يميِّزان المصوِّرين الإيطاليين قُبل عهد رفائيل Raffaello Sanzio (١٤٨٣ - ١٥٢٠). وكان أساس نظريتهم أن فن التصوير فيما بعد عصر النهضة كان يُضْفِي على تصوير الإنسان والطبيعة جواً مِثالياً لا يتَّفق والواقعَ، الأمر الذي جعلهم يلتزمون تصوير التفاصيل الدقيقة في فنهم. وكان أشهر هؤلاء الفنانين دانتي جابريل روستي Dante Gabriel Rossetti (١٨٢٨ - ١٨٨٢) ووليام هولمان هنت William Holman Hunt (١٨٢٧ - ١٩١٠) وسير چون إيڤريت ميليه Sir John Everett Millais (١٨٢٩ - ١٨٩٦). ثم انحرف روستي عن النَّزْعة الطبيعية التي تميَّز بها زُملاؤُه، وأخذ يصور موضوعات مأخوذة من أساطير العصور الوسطى ومليئة بجو شاعري ينم عن ذاتية مُفْرِطة. كما ساهم روستي أيضاً في إدخال مذهب ما قبل الرفائيلية إلى الحيز الأدبي حيث اشترك مع أُخته كريستينا روستي Christina Georgina Rossetti (١٨٣٠ - ١٨٩٤) ووليام موريس William Morris (١٨٣٤ - ١٨٩٦) في كتابة نوع من الشعر يتميز بشِدَّة النَّزْعة التصويرية، وبالرمزية، وبالميل إلى إحياء الأساليب الأدبية التي كانت سائدة في العصور الوسطى وبالالتجاء إلى الوَصْف الحِسِّي وأُسلوب قديم مهجور في الكلام. ومن الموضوعات التي كانوا يعالجونها كثيراً في شعرهم الفَناء، واحتقار الماديات، وعبادة الجَمال لذاته.

وقد لاحظ أغلب النُّقَّاد أن هناك سِمَةً عليلة في تصويرهم للجَمال برغم اهتمامهم المُفْرِط بالحِسِّيّات.

مَذْهَبُ المَنْفَعة (انظر: النَّفْعِيّة).

مَذْهَبُ النِّسْبيّة relativism

هو المذهب القائل بأن المعرفة نسبة بين ذات عارفة وموضوع معروف، فليس هناك ذات عارفة ما لَمْ يُوجَدْ موضوع معروف، وليس هناك موضوع معروف بدون ذاتٍ عارفة، فوجود أحدهما يستلزم بالضرورة وجود الآخَر.

مَذْهَبُ النَّقْدِ الأَعْلَى higher criticism

١ - مذهب في تفسير الكِتاب المقدَّس عند عُلَماء اللاَّهوت المسيحيين يتناول دراسة نصوص التوراة

والإنجيل بالمنهج العلمي وتطبيق الأساليب الحديثة للدراسة التاريخية. كما أن هذا المذهب يَعتبر أسفارَ الكِتاب المُقدَّس وثائقَ فكريةً إنسانية أكثر منها آيات مُنْزَلة من عند الله، فيدرسها دراسة فيها محاولة لتعيين زمان تأليفها ومكانه، والبحث عن واضعها وتحديد العلائق بين الأسفار بعضها ببعض من ناحية، وعلاقتها بعصرها التاريخي وحضارتها الثقافية من ناحية أخرى.

٢ - مذهب في النقد الأدبي الحديث ظهر بين أساتذة الأدب في جامعة جوتنجن بألمانيا في الربع الأخير من القرن الثامن عشر، مُؤدَّاه أن وظيفة الناقد والمفسِّر دراسة الأثر الأدبي في ضوء سوابقه وتكوينه وملابساته التاريخية، وذلك خلافا لما سمي «النقد الأسفل» (أي النقد اللفظي المَتْنِيّ) الذي يرمي إلى إيجاد نص سليم من خلال التحقيق والتنقيح. أما مذهب النقد الأعلى فاهتمامه الأول لا بصيغة الكاتب ولا بألفاظه، وإنما بمعانيه ومضمون صيغه، وذلك لاعتبار الأثر الأدبي عند أصحاب هذا المذهب وثيقةً تاريخية تصور روح العصر الذي كتبت فيه ومناخه الفكري الثقافي.

المذهب الواقِعِيّ (انظر: الواقِعِيّة).

اَلْمُذَهَّبات (Mudhahhabāt)

هي القسم الرابع من «جَمْهَرة أشْعار العَرَب» لأبي زيد محمد بن أبي الخطّاب القرشي (أواخر الثالث أو أوائل الرابع للهجرة)، وهي سبع قصائد طويلة لشعراء من الأنصار جاهليين ومُخَضْرَمين. وهي غير المُعلّقات التي كان يطلق عليها أيضاً المذهبات. وهذه المذهبات غير مُوَثَّقةِ الرِّواية.

(انظر: أصحاب السِّمْط السبع).

اَلْمُراجَعة (murāja'a)

هي - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) - «أن يحكي المتكلم مراجعةً في القول، ومحاورةً في الحديث جرت بينه وبين غيره، أو بينه وبين اثنين غيره»، ويكثر هذا النوعُ في الشعر العربي المبني على الحِكاية الغَزَليّة وحديث النساء فيها، وقد يأتي في غير الغزل وإن قلَّ ذلك، كقول أبي نُواس (١٩٥ هـ.؟)

قالَ لي يَوْماً سُلَيْما نُ وبَعْضُ الْقَوْلِ أشْنَعْ
قال: صفني وعليّاً أينا أبقى وأنْفَعْ
قلت: إني إن أقُلْ ما فيكما بالحق تَجْزَعْ
قال: كَلاّ، قلت: مَهْلاً قال: قل، قلت: فَاسْمَعْ
قال: صفه، قلت: يُعْطِي قال: صفني، قلت: تَمْنَعْ

اَلْمُراسَلاتُ الْقَصَصِيّة epistolary novel

الرواية التي توضع في شكل مراسلات متبادلة بين شخصياتها، أو تكتبها شخصية واحدة من الشخصيات، وتقوم كل رسالة مقام فصل من الفصول، وكان هذا النوع شائعاً في القرن الثامن عشر بانجلترا. وأهم أمثلته روايتا «پاملا» Pamela (١٧٤٠ ميلادياً)، و«كلارسا هارلو» Clarissa Harlowe (١٧٤٧ - ١٧٤٨) لصمويل ريتشاردسون Samuel Richardson وفي الأولى يجعل ريتشاردسون بطلة الرواية تكتب الرسائل التي تقص أحداث مغامراتها. وفي الثانية يتبادل الرسائل شخصيات مختلفة. وقد استمر هذا النوع من السرد القصصي حتى أواخر القرن الثامن عشر، وخاصة في الروايات المفرطة في العاطفية، وامتدت شهرته إلى فرنسا والمانيا، فاستعمله جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau في روايته «هيلوويز الجديدة» La Nouvelle Héloïse (١٧٦١)، وجيته Goethe في روايته «آلام ڤرتر الشاب» Die Leiden des Jungen Werthers (١٧٧٤). ثم هجر هذا النوع مع ظهور الرواية التاريخية والقصص المرعب حيث ظهرت أمارات

الافتعال والتصنّع في الالتجاء إلى الرسائل لسرد الأحداث.

مُراعاةُ النَّظِير congeries

هي جَمْع كلمات أو عِبارات مُتناسِبة، بحيثُ يُقوِّى المعنى لكلٍّ منها بمَعاني الكلمات أو العبارات الأخرى.

مثال ذلك في العربية، قَوْل أُسَيْد في وصف إشراق الوجه:

كــأنَّ الثُّــريَّــا عُلِّقَــتْ في جَبِينِــهِ
وفي خَــدِّه الشِّعْــرَى وفي وَجْهِــهِ البَــدْرُ.

ومثاله من القرآن الكريم قـولـه تعـالى: «الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبان، وَالنَّجْمُ والشَّجَرُ يَسْجُدان»، وتسمى التناسُب والتوفيق.

اَلْمُراقَبة (murāqaba)

هي، في العَرُوض العربي، حالةُ الحرفين لا يَثْبُتان ولا يَسْقُطان معاً، وذلك كالمراقبة بين ياء (مَفاعيلُنْ) ونونها، فإما أن تجيء (مَفاعِيلُ) ويسمى مَكْفُوفـاً، وإما أن تجيء (مَفاعِلُنْ) ويسمى مَقْبُوضاً، ولا تأتي تامة (مَفاعِيلُنْ) في بحر المُضارِع.

(انظر: الكَفّ، والقَبْض، والمضارع).

اَلْمِرْبَد (Mirbad)

كانت سُوقاً للإبل في البصرة يجتمع فيها الشعراء والخطباء للتنـافس في عـرض قصـائـدهـم وخطبهـم والمفاضلة بينها. ثم صارت مدينة كبيرة ونسب إليها جماعة من رواة الحديث منهم القاضي أبو عمر القاسم الهاشمي البصري.

اَلْمُرَبَّع

هو ما اتحد فيه الشطران الأول والثالث من كل أربعة أشطر في القافية، وكذلك الثاني والرابع، كقول الدكتور ناجي:

أَمْسَيْــتُ أَشْكُــو الضِّيــقَ وَالأَيْنــا
مُسْتَغْـرِقــاً فِــي الفِكْــرِ والسَّــأَمِ
فَمَضَيْــتُ لا أَدْرِي إِلَــى أَيْــن
وَمَشَيْــتُ حَيْــثُ تَجُــرُّنــي قَــدَمِــي

والأينا: الأيْم أو الحية الذكر، ولعل المقصود بها الشدة أو الألم.

أو

هو أن تتحد القافية في كل ثلاثة أشطر من كل أربعة، مع اختلافها في الرابع، واتحاد قافية الرابع مع قافية الشطر الرابع من كل مجموعة في القصيدة كقول أمير الشعراء شوقي في قصيدة «البوسفور»:

تُسَـايِـرُكَ الْمَـدَائِـنُ وَالأَنَـاسِـي
وفُلْــكٌ بَيْــنَ جَــوَّالٍ وَراسِــي
وَتَحْضُنُــكَ الْجَــزَائِــرُ والرَّواسِــي
وَتَجْــرِي رِقَّــةً لَــكَ وَهْــيَ صَخْرُ

مُرَتَّبٌ زَمَنيًّا chronological

هو صِفة لسَرْد أحداث يُلتزَم فيها أن تُرتَّب حَسَبَ أزمان وُقوعها.

مُرْتَجَل extempore

هو صفة لكلام ألقي من غير إعداد سابق.

اَلْمَرْثاةُ الْباكية lament

هي القصيدة أو الأثـر الأدبي الذي يعبِّـر عـن شـدة الحزن لموت حبيبٍ للشاعر أوَ فناء الحياة الدنيا وزوال ما بها من سعادة واطمئنان. ومن أهم أمثلة هذا النوع ما جاء على لسـان النبي أرميـا في العهـد القـديم مـن الكتـاب المقدس، ومثال ذلك في الأدب العربي رثاء الطغرائي (المتوفى سنة ٥١٣ هـ) لزوجته.

اَلْمَرْثية elegy

أُطلِق المصطلح الانجليزي بعد القرن السادس عشر في أوروبا على كل قصيدة جادة ترثي شخصاً مُعيَّناً أو تندُب فَناء البشَر.

اَلْمَرْجع reference work

هو أحد أُمَّهات الكُتُب الجامعـة لشتى المعـارف أو

لنوع خاص منها ملتزما أحياناً ترتيباً معيَّناً لتيسير البحث فيها، مِثال ذلك المَعاجم ودوائر المعارف. وقد جرت العادة على أن النصوص الأدبية البَحْتَة، مهما بلغت من الأهمية، لا تُعتبر مَراجعَ، غير أن الكُتُب الحُجَّة في شرح هذه النصوص تدخل في صميم المَراجع.

اَلْمَرْجِعُ الْمُوجَز handbook

كتاب مختصر يعالج فرعاً من فروع المعرفة معالجة شاملة موجزة يستطيع الباحث أن يجد فيه ضالَّته بسرعة من غير تفصيل ولا تفريع. مثال ذلك: «الوسيط في الأدب العربي» لأحمد عمر السكندري.

اَلْمُرْجِئَة (Murji'a)

هي شُعْبَة تفرعت عن كل من القَدَرِيَّة والجَبْرِيَّة في العصر الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ). ويرى أصحابها وجوب الفصل بين الإيمان والعَمَل، فيكفي في الإيمان التصديقُ بالقلب، ولو لم يأخذ صورة عملية، لذلك رأوا إرجاء الحُكْم على أعمال المؤمنين وتركَه إلى الله جل شأنه. ومن قُدَماء أنصار المرجئة ثابت قُطْنة، وهو من مرجئة الجبرية، وله قصيدة طويلة يشرح فيها عقيدتَه يقول فيها:

المسلمون على الإسلام كُلُّهُمُ
والمشركون أشَتُّوا دينَهم قِدَدا

ومنها:

وما قَضَى اللهُ من أمر فليس له
ردٌّ وما يقضِ من شيء يكن رَشَدا.

اَلْمُرَفَّل hypercatalectic

«التَّرْفيل» في العُروض العربي، هو زيادة سبب خفيف على ما آخِره وتِدٌ مجموع، فتصير به مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلاتُنْ. مِثال ذلك قول بشَّار بن بُرْد (١٦٧ هـ) من مَجزُوء الكامل:

وكَأنَّ رَجْعَ حَديثِها
قِطَعُ الرِّياضِ كُسِينَ زَهْرا.

فالتفعيلة الأخيرة من (كسين زهرا) متفاعلاتن.
وفي العَروض اليوناني واللاتيني: هو البيت الذي أُضيف فيه مَقطع غير منْبور زائد على تفعيلاته الأصلية.

(انظر: السبب الخفيف، الوَتِد المجموع، الكامل).

اَلْمُرَقِّش الأصْغَر Muraqqish the Younger

هو لقب ربيعة بن سُفْيان، ابن أخي المرقش الأكبر، لتحسينه شعرَه وتنميقِه.

اَلْمُرَقِّشُ الأَكْبَر Muraqqish the Elder

هو لقب عمرو بن سعد شاعر قَيْس بن ثعلبة (جاهلي) لتحسينه شعرَه وتنميقِه.

اَلْمُرَكَّبُ الإسْنادِيّ (انظر: العَلَم).

اَلْمُرَكَّبُ الإضافِيّ (انظر: العلم).

اَلْمُرَكَّبُ الْمَزْجِيّ (انظر: العلم).

اَلْمِزاجُ السَّوْداوِيّ spleen

هو مُصطلَح مأخوذ من نظرية الأخْلاط في العصور الوسطى اتخذه الشعراء الفرنسيون بصيغته الإنجليزية للتعبير عن الاكتئاب والحزن والقلق الرومانتيكي، تلك الأشياء التي تجعل الشاعر يَحِنُّ إلى الهروب من الواقع الكريه لا إلى عالَم من الخَيَال، وإنما إلى التعبير في الشعر بصور انطباعية مختلفة عمَّا يُساوِره من قَلَق وحُزْن على نحو ما فعل شارل بودلير Charles Baudelaire (١٨٢١ - ١٨٦٧) الذي عالج موضوع الصِّراع النفسي بين ما سماه بالمِزاج السَّوْداوِيّ spleen أو مبدأ الشر وما سماه بالمِثالية أو مبدأ الخير، فقد انتهى بودلير إلى أن الشاعر عليه ألا يلتزم بمعيار الجَمال المِثالي في شعره، وإنما يستخرج الجَمال الشعري من وقائع الحياة الكريهة أو على حد قوله «بغضاء الحياة ونشوتها» L'horreur et l'extase de la vie.

اَلْمِزاحُ السّاخِر raillery; persiflage

هو أخف دَرَجات الهجاء التي تقع بين الدُّعابة

والسخرية. وكان في القرن السابع عشر بفرنسا يعتبر أرق أنواع الهجاء الأدبي لعدم مساسه بالذوق العام ولا بقواعد اللياقة الاجتماعية. وقد انتقل هذا المفهوم من فرنسا إلى إنجلترا وذلك خاصة في شعر درايدن John Dryden وألكسندر پوب Alexander Pope.

اَلْمُزاوَجة (muzāwaja)

هي أن يُذْكَرَ معنيان في الشرط والجزاء مُزْدَوِجَيْن، ويُرتَّب على كل منهما معنى مرتب على الآخَر، ومثال ذلك قول البُحْتُرِيّ (٢٨٤ هجرية):

إذا احْتَرَبَتْ يوماً ففاضتْ دِماؤها
تَذَكَّرَتِ الْقُرْبَى ففاضت دموعُها.

فقد زاوَجَ بين الاحتراب الواقع في الشرط وتذكر القربى الواقع في الجواب، ورتب على كل منهما فيضان شيء.

(انظر: تَجانُس الْبَلاغة).

اَلْمَزْدَكيّة Mazdaism

يُنْسَبُ هذا المذهب الفارسي إلى داعٍ يسمى مَزْدَك (أواخر القرن الخامس الميلادي) وكان ثَنَوِيّاً يؤمن بإلَهي النور والظلمة وتقديس النار كالزَّرادُشْتِيّة، ويدعو إلى العُكُوف على المَلَذّات، ويُحِلّ النساء والأموال ويجعلها شركة للناس. وكان لهذا المذهب كثير من الأتْباع.

اَلْمُزْدَوِج distich

١ ـ كل بيتين يكونان معنى كاملاً.

٢ ـ بيتان مختلفان في البحر أو الطُّول تتكون منهما وَحدة شِعرية. وأقرب مِثال لذلك في العربية قول القائل:

رُوحي لَكَ يا زائرَ اللَّيْلِ فِدَا
يا مُونِسَ وَحْدَتي إذا اللَّيْلُ هَدَا
إن كان فِراقُنا مَعَ الصُّبْحِ بَدَا
لا أسْفَرَ بَعْدَ ذاك صُبْحٌ أبَدَا.

ويُلاحَظ أن المزدوج بالمعنى الثاني كان يُستعمل كثيراً في الإليجيات الكلاسيكية وخاصة في شعر الشاعرين الرومانيين تيبولوس Tibullus واوڤيد P. Ovidius Naso.

وفي الأدب العربي المزدوج (muzdawij) قصيدة عربية لكل بَيْت فيها قافية خاصة، مع اتحاد القافية في شَطْرَيْ كل بيت. وبحر هذا النوع الرجز عادةً. وفي مقدمة العباسيين الذين نظموا على هذا الوزن بشّار بن بُرْد وأبو العَتاهِية (العصر العباسي الأول). مِثال ذلك المزدوجة المشهورة لأبي العتاهية التي سماها «ذات الحِكَم والأمثال»، ومنها:

حَسْبُكَ مِمّا تَبْتَغيهِ القُوتُ
ما أكْثَرَ القُوتَ لِمَنْ يَموتُ
الفَقْرُ فيما جاوزَ الكَفافا
مَن اتَّقَى الله رَجا وخَافا

(انظر: المثنوي).

اَلْمَزْدوِجُ الْمَعْنَى double entendre

هو الذي يدل على معنيين أحَدُهُما عادةً مُسْتَهْجَن وهو يختلف عن التورية في أنها تدل على معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والبعيد هو المقصود.

وقد يقصد بالمزدوج المعنى dilogy عبارة تحتمل تأويلين أحدهما فقط هو المعنى المراد. (انظر: التَّورية).

اَلْمَزْمُور psalm

أحد الأناشيد الدينية المائة والخمسين التي ألَّفها النبي داود وجُمِعَت في سِفْر المَزامير بالعهد القديم. وقد امتد معناه ليشمل أية قصيدة دينية غنائية أو غير غنائية موضوعها عِبادة الله والحَمْدُ له.

المِزْهَر (mizhar)

أداة موسيقية من جلد كان يستخدمها شعراء الجاهلية في غِناء أشعارهم. وهو شبيه بـ«العود»،

أحد آلات الطرب المستعملة الآن.

مَزِيجٌ مِن لُغَتَيْن macaronic

صفة تُطلق على الشِّعر الذي يُكتب بلغتين أو أكثر وذلك بقصد الإضحاك خاصةً، كما كانت الحال في العصور الوسطى الأوربية حينما كان بعض القصائد يكتب بمزيج من اللاتينية واللغة القومية. وأشهر مِثال لهذا النوع من الشعر القصائد التي كتبها الشاعر الإيطالي تيزي دلي أوداسي Tisi degli Odassi وخاصة قصيدته المسماة «النشيد المكروني» Carmen maccaronicum (١٤٤٨ م)، واستمر هذا النوع من الشعر بقصد المُداعَبة في الهجاء بكل أنحاء أوربا حتى أواخر القرن السابع عشر. وأقرب نظير لهذا في الدول العربية الأغاني «الفرانكو آراب» التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة.

اَلْمَسافةُ النَّفْسيّة psychic distance

المصطلَح الإنجليزي عبارة ابتدعها الفيلسوف الإنجليزي إدوارد بولو Edward Bullough في كِتابه «عِلْم الجَمَال» Aesthetics. ومعناها أنه يجب أن توجد مَسافة وِجْدانية واضحة تفصل بين شخصية القارىء والعمل الفني، بحيث يدرك أن ما يقرأه أو يتأمل فيه أو يستمع إليه بَعيد بعض الشيء عن تجاربِهِ الواقعية في حياته ذاتها، والمِثال الواضح لذلك إدراك النظارة في المسرحية أن ما يشاهدونه لا يَمُتُّ إلى الحقيقة بصِلَة، فإذا رأوا شريراً مثلاً يعذب شخصاً على خشبة المسرح لا يسرعون لإنقاذه لعلمهم أن ما يدور أمامهم ليس سوى تمثيل.

ونظرية بولو أن الفن لا يمكن أن يُخاطِب النَّفْس ما لم يُوجَد بين العمل الفني والشخص بُعْدٌ يسمح له بالتمييز بين عالَم الحقيقة وعالَم الفن، ومع ذلك فإن بولو لا ينفي وجود عنصر الإيهام في المسرح والتقمُّص الوِجْداني في قراءة الرواية مثلاً، إلا أنهما في رأيه مجرَّد مَظْهرين مؤقَّتين ونسبيين لِتَعاطُف المُشاهِد مع ما يشهده لا يصل إلى حدِّ التلاحُم التامِّ بينه وبين العمل الفني.

اَلْمَسانِد (masānid)

هي طريقة في تدوين الأحاديث الشريفة يُسْنِد فيها متبعُها لكل صَحابِيّ ما رُوِيَ عنه من الأحاديث النبوية، وممن سبقوا إلى التأليف على هذه الطريقة الربيع ابن حبيب الإباضِيّ البصريّ (١٧٠ هـ)، وأبو داود الطَّيالِسِي (٢٠٣ هـ) وأشهر المُصَنَّفات على هذه الطريقة مُسْنَدُ ابن حَنْبَل (٢٤١ هـ).

المساواة (musāwā)

هي تأدية المعنى بلفظ مُساوٍ له، ومثالها قوله تعالى: «وَلا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّءُ إلاّ بِأَهْلِه»، وقول زُهَيْر (جاهلي):

وَمَهْما تَكُنْ عندَ امْرِىءٍ مِن خَلِيقَةٍ
وإن خالَها تَخْفَى على الناسِ تُعْلَمِ.

(انظر: الإطناب، الحشو، التطويل).

اَلْمُسْتَثْنَى excepted noun

هو اسم يذكر بعد إلاّ أو إحدى أَخَواتها مُخالف في الحكم لما قبلها إثباتاً ونفياً. وأدوات الاستثناء منها ما هو حرف، وهما (إلاّ)، و(حاشا) على الأرجح، ومنها ما هو فعل، وهما (ليس، لا يكون)، ومنها ما هو متردد بين الحرفية والفعلية، وهما (خلا، عدا)، ومنها ما هو اسم وهما (غَيْر، سِوَى)

والمستثنى ثلاثة أنواع:

مُتَّصِل، وهو ما كان من جنس المستثنى منه، مثال ذلك: غادر أعضاءُ فريق الكرة مصر إلا عضواً.

ومُنْقَطِع وهو ما لم يكن من جنس المستثنى منه، ومثاله: غادر الفِتْيانُ الناديَ إلا فتاةً.

وناقص أو مُفَرَّغ، وهو ما كان منفياً ولم يذكر فيه المستثنى منه، ومثاله قوله تعالى: «ولا تَقُولُوا عَلَى اللهِ إلاّ الْحَقّ» فالحق مفعول به.

والمتصل نوعان: تامّ (أي ذكر فيه المستثنى منه)، مُوجَب (لم يتقدمه نفي أو شبهه)، وتام منفي. فإذا كان الكلام تاماً موجباً وجب النصب على الاستثناء، وحتى لو كان الاستثناء منقطعاً، ومنه قوله تعالى: «فَشَرِبُوا مِنْهُ إلاّ قَلِيلاً مِنْهُمْ﴾. وإن كان الكلام تاماً غير موجب جاز أن يُعْرَبَ المستثنى بَدَلا من المستثنى منه، وأن تنصبه على الاستثناء، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿ولا يَلْتَفِتْ أحدٌ منكم إلا امْرَأَتُكَ﴾ فتعرب (امرأةُ) بدلا من (أحدٌ)، أو تنصب على الاستثناء. وإذا كان الكلام ناقصاً أو مفرغاً أُعْرِبَ ما بعد إلا على حسب ما تقتضيه العَوامِل، لذلك أعربت كلمة (الحق) في قوله تعالى: ﴿ولا تقولوا على الله إلا الحق﴾ مفعولاً به.

وتعرب غَيْر إعراب ما بعد إلا، وتضاف إلى ما بعدها في جميع الحالات الثلاث، مثال ذلك: نجح المُمْتَحَنُونَ غيرَ واحدٍ، وما نجح الممتحنون غيرُ واحدٍ، أو غيرَ واحد، وما رأيت غيرَ طالبٍ في الفصل ومثلها في الحكم سِوى.

ويجب نصب المستثنى بـ «ليس» و«لا يكون» لأنه خَبَرُهُما، ومنه الحديث: «ما أَنْهَرَ الدمَ وذُكِرَ اسمُ الله عليه فكلُوا ليس السِّنَّ والظُّفْرَ». وأما (خلا، و، عدا) فقد تكونان حرفَيْ جرّ كما في قول الشاعر:

أبحنا حَيَّهُمْ قَتْلاً وأَسْراً
عَدا الشَّمْطاءِ والطِّفْلِ الصغيرِ.

وقول الآخر:

خَلا اللهِ لا أرجو سِواكَ وإنما
أَعُدُّ عِيالِي شُعْبةً مِن عِيالِكَا

وقد تكونان فِعْلَيْن إذا تقدمتهما (ما) المَصْدَرِيّة، وينصب المستثنى بهما كما في قول لَبيد (٤١ هـ):

ألا كُلُّ شيءٍ ما خلا اللهَ باطِلُ
وكُلُّ نعيمٍ لا مَحالَةَ زائِلُ.

وقول الآخر:

تُمَلُّ النَّدامَى ما عَدانِي فإنَّني
بِكُلِّ الذي يَهْوَى نَدِيمِيَ مُولَعُ.

وأما حاشا فالكثير الراجح استعمالها حرفاً فقط، ومن النصب على أنها فعل قول الشاعر:

حاشا قُرَيْشاً فإن اللهَ فضَّلَهم
على البَرِيّةِ بالإسْلامِ وَالدِّينِ.

اَلْمُسْتَخْرَج excerpt; offprint

هو المَقال أو الفَصْل الذي ظهر أصلاً في كِتابٍ أو مجلّةٍ ما، وطبع منفصلاً عن الأصل الذي أخذ منه ليسلم إلى مُؤلِّفه حتى يرسله لمن يشاء، ويكون ذلك عادة بالنسبة للبحوث العلمية.

الْمُسْتَقْبَلِيّة futurism

هو اسم لنزعة في الأدب والفن ظهرت لأول مرة بإيطاليا على يد الشاعر مارينتي Filippo Marinetti (١٨٧٦ - ١٩٤٤) (وقد ولد بالإسكندرية وقضى فيها زهرة شبابه)، ومؤدَّاها: الثورة على الماضي بكل أساليبه الفنية، ومحاولة ابتكار موضوعات وأساليب فنيةوأدبية تتمشى مع عصر الآلة والسرعة والمصنع والطائرة. وهذا المصطلح صاغه مارينتي في رواية خيالية كتبها بالفرنسية تحت عنوان «مافاركا المستقبلي: رواية إفريقية» Mafarka le futuriste; roman africain (١٩٠٩). وفي صحيفة الفيجارو Le Figaro الفرنسية (عدد ٢٠ من فبراير سنة ١٩٠٩) وقَّع مارينتي على ما سماه «البيان الرسمي للمستقبلية».

ومن أهم مبادئه أن الكلمة يجب أن تكون حرة طليقة بأدق معاني الحرية، وأن النظام المنطقي للجملة يجب أن يترك جانباً ويحل محله مزيج من الرموز المستقاة من العصر، كأصوات الآلات وروائح المستحضَرات الكِيمياويّة ومن مبادئه أيضاً أن الحرب بمثابة صحة للكون، وأن العنف يطهر كل شيء. وقد عطفت الحركة الفاشية على هذه النزعة في أول توليها

الحكم بإيطاليا، غير أنه سرعان ما تنكرت لها في أواخر سنة ١٩٢٤. ورغم ما يبدو في المستقبلية من عبث وجنون، فقد لعبت دوراً كبيراً في تنمية حركات أدبية وفنية أُخرى في أوربا مثل التكعيبية والتعبيرية والسوريالية. وأوضح آثارها ظهر في الأدب الروسي إبان ثورة ١٩١٧، إذ انقسمت هناك قسمين: قسم قاده سڤريانين Igor Severyanin وسماه « مستقبلية الأنا » Ego-Futurism وكان يهتم فيه بالتَّلاعُب اللفظي والصيغ النحوية، والقسم الثاني قاده ماياكوفسكي Vladimir Mayakovsky وسماه « المستقبلية التكعيبية » Cubo-Futurism، وضمنه تمجيد الآلة والسرعة في الأدب والفن، ولم يكد ينتهي العقد الثالث من القرن حتى انطفأت جذْوتها تقريباً من كل أنحاء أوربا.

المُسْتَمِعُون — audience

هم مجموع الناس الذين يستمعون بقصد التسلية أو التعلم إلى موسيقى أو كلام.

اَلْمَسْجِدِيُّون — encyclopaedic scholars of Basrah

هو مُصْطَلَح أطلق في العصر العباسي بالبصرة على طائفة من العلماء والأدباء نوَّعوا معارفهم تنويعاً واسعاً بالاختلاف إلى جميع حَلَقات الدرس التي كانت تعقد بالمساجد، وكانوا يستطيعون التحدث حديثاً شيِّقاً في كل صور المعرفة والثقافة، كما كانت لهم حَلَقات خاصة بالمساجد يثيرون فيها الجَدَل حول موضوعات مختلفة كالاقتصاد في النفقة والتَّثْمير للمال، ورواجت بضاعتهم في مجالس الخُلَفاء والوزراء وعِلْية القوم، وتحولت كتبهم إلى دَوائِر مَعارِف.

المَسْخ (انظر: الإغارة والمسخ).

اَلْمَسْرَح — theatre

١ - هو البناء الذي يحتوي على الْمَمْثَل أو خشبة المسرح، وقاعة النظَّارة، وقاعات أُخرى للإدارة واستعداد الممثِّلين لأدوارهم. وقد يُراد به الْمَمْثَل وقاعة المشاهدين فقط كما هي الحال في المسرح العائم، ومسرح الهواء الطَّلْق. كما قد يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط كما هي الحال في مصر، فيقال: المسرح القومي، ويُراد به الفرقة التمثيلية.

٢ - الإنتاج المسرحي لمؤلِّف معيَّن أو عِدَّة مؤلِّفين في عصر معيَّن. فيقال: مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر.

وكل ما يرتبط بالمسرح من قريب أو بعيد يُرْمَزُ إليه في الإنجليزية والفرنسية بخشبة المسرح stage من باب إطلاق الجزء وإرادة الكل.

اَلْمَسْرَحُ التَّقْلِيدِيّ، المَسْرَحُ الْمَشْرُوع — legitimate drama

مصطلح شاع في إنجلترا بالقرن الثامن عشر للدفاع عن المسارح المصرَّحة بِرُخَص حكومية تمييزاً لها عن المسارح الصغرى غير المرخصة، التي ظهرت في لندن لتقديم الاستعراضات الراقصة والغنائية والمهازل الماجنة، فأصبح مصطلَح « المسرح المشروع » يشمل مسرحيات التراث الأدبي الإنجليزي وأية مسرحية يمثلها ممثلون محترفون إلقاءً وإيماءً، من غير اللُّجوء إلى الموسيقى والغناء.

اَلْمَسْرَحُ الْجَامِعِيّ — university drama

قد لَعِبَت المدارس الثانوية والجامعات دوراً هاماً في أوربا منذ العصور الوسطى في تطوير المسرحية الأدبية من حالتها الدينية الشعبية إلى صِيَغِها الأدبية المعروفة منذ القرن السادس عشر. وعلى الرغم من أن المسرح كان في الأصل وسيلة تعليمية لتلقين اللغة اللاتينية أو فن الإلقاء إلا أنه تطور في المدارس والجامعات حتى أصبح أداة لنقل المأساة والملهاة اليونانية والرومانية القديمتين إلى اللغات الأوربية الحديثة.

اَلْمَسْرَحُ الرَّهْبَنِيّ — monastic drama

نوع من المسرحية كان يخدم أغراض الدعاية ضد

الكنيسة ورهبانها منذ أوائل الثورة الفرنسية حتى منتصف القرن التاسع عشر، فكان يصف رجال الكنيسة بأنهم من الأشرار المرائين الذين يستغلون حرمة أديرتهم لارتكاب أبشع الجرائم الجنسية. وقد اقترن هذا النوع من المسرحية بقصة الرعب وبالمَشْجاة اللتين كسبتا رَواجاً كبيراً في ذلك الوقت. ومن أشهر أمثلة هذا النوع من المسرحية تلك التي كتبها مونڤل Monvel والسيدة أولامپ دي جوج Olympe de Gouges.

اَلْمَسْرَحُ الشّامِل — total theatre

هو الذي يُعنى بكل عناصر العَرْض من إضاءة، وموسيقى، وحركات تمثيلية وملابس، وغير ذلك، مع اعتبار النص المسرحي عنصراً ثانويا فقط. ورائد هذا النوع هو الممثل والمخرج المسرحي الفرنسي جان لوي بارو Jean-Louis Barrault.

اَلْمَسْرَحُ الشعري — verse drama

لقد كان المسرح في أصوله الأرسطاطيلية باباً من أبواب الشعر، وبقي كذلك بشكل واضح في عصر ازدهاره بإنجلترا أي في أواخر القرن السادس عشر، وكذلك في عصر ازدهاره بفرنسا طوال القرن السابع عشر. وفي كلتا الحالتين كان المسرح يكتب شعراً مُقَفّى في فرنسا ومُرْسَلاً في انجلترا، وكان مِعْيار الحُكْم على المسرح براعته الشعرية وخاصة في الخطب الطويلة التي تتخلل الحِوار والتي كانت تعطي الممثّل فرصة لاستعراض فنه في الإلقاء، ذلك إلى جانب الإيهام المسرحي الكفيل بجذب انتباه النظّارة الى تقلُّبات الأحداث. ومع ذلك فإن تغليب الواقعية على الفن المسرحي في أوربا بعد ذلك جعل النثر يحتل شيئاً فشيئاً المركز الأول في كل المسرح الأوربي، إلا أنه في النصف الأخير من القرن التاسع عشر عاد الاهتمام من جديد في فرنسا بالمسرح الشعري، فقد كتب الشعراء بعض المسرحيات بالشعر، كما فعل تيودور دي بانڤيل Théodore de Banville (١٨٢٣ - ١٨٩١) في مسرحيته «جرنجوار» Gringoire (١٨٦٦) وليكونت دي ليل Leconte de Lisle (١٨١٨ - ١٨٩٤) في مسرحيته «الشافعات» Les Erinnyes (١٨٧٣). والعصر الذهبي للمسرح الشعري بفرنسا من ١٨٩٠ إلى ١٩١٠، ويمكن اعتبار إدموند روستان Edmond Rostand (١٨٦٨ - ١٩١٨) عملاق هذا العصر وخاصة في مأساته الشعرية «سيرانو دي برجراك» Cyrano de Bergerac (١٨٩٧) و«النِّسر الصغير» L'Aiglon (١٩٠٠). ويُلاحَظ أنه فيما عدا مسرحياتِ روستان كان هذا النوع غير ناجح في المسرح لملل الجمهور من كثرة الخُطَب وضرورة توجيه انتباههم إلى الجَمَال الأدبي فيما يسمعونه على حساب الإثارة الناتجة عن مُشاهَدة الأحداث التي تَشُدُّ انتباههم والحِوار الذي يكشف عن خبايا النفس. وفي إنجلترا كان للمسرح الشعري في قرننا هذا بَعْثٌ جديد، فبدأ ت.س. اليوت T.S. Eliot هذا الاتجاه الجديد بما يمكن اعتباره قصيدة مسرحية أكثر منه مسرحاً شعرياً هو ما سماه بـ «الصخرة» The Rock (١٩٣٤)، وقد كتب هذه المسرحية لغرض خيري، هو جمع التبرعات لبناء بعض الكنائس، مستوحياً أساليب المأساة اليونانية القديمة بما فيها من أناشيد الجَوْقة وأبيات مختلفة الطول. كما أنه قد حاول في مسرحياته الأخرى التالية لـ «الصخرة» أن يجمع بين الشعر المُرْسَل الذي يميز المسرح الإليصاباتي وروح المأساة اليونانية. وقد شارك الشاعر الأيرلندي ويليام بتلر ييتس William Butler Yeats في هذا الاتجاه بكتابة مسرحيات شعرية مستوحاة من الأساطير الأيرلندية القديمة من ناحية ومن مسرح «النوه» الياباني من ناحية أخرى. واستطاع الشاعر الإنجليزي المُعاصِر كريستوفر فراي Christopher Fry أن يكتب مسرحاً شعرياً يتميز بالرقة والكِياسة في أغراض المَلْهاة أو الدعوة الدينية، مِثال ذلك «المولود الأول» The First Born (١٩٤٦) و«السيدة ليست مستعدة للاحتراق» The Lady's

Not for Burning (١٩٤٩). ولا يعني ذلك أن المسرح الشعري لم يعرف في الأدب الإنجليزي من قبل فهناك تقليد من المسرح الشعري يرجع إلى جون ملتون John Milton (١٦٠٨ - ١٦٧٤) في مأساته «شمشون المكافح» Samson Agonistes (١٦٧١)، كما أجرى تجاربَ فيه أغلبُ الشعراء الرومانتيكيين الإنجليز على نحو ما فعل لورد بيرون في مأساته «قابيل» Cain (١٧٢١)، وشيللي في مأساته «التشنتشي» The Cenci (١٨١٩) إلا أنه يُلاحَظ أن كل هذه التجارب الشعرية وأمثالها لم تكن ناجحة النجاح المأمول في دور المسرح، إذ هي أقرب إلى مسرحيات للقراءة منها إلى مسرحيات قابلة للتمثيل. وفي النهضة العربية الحديثة ظهرت محاولات للمسرح الشعري أهمها ما كتبه أمير الشعراء أحمد شوقي من أمثال «مجنون ليلى» (١٩١٦) و«عنترة» (١٩٣٢)، و«أميرة الأندلس» (١٩٣٢)، واستمرت هذه المحاولات حتى العصر الحاضر، فألف الشاعر صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» (١٩٦٨).

مَسْرَحُ عَرائِس پَنْتْش وَچُودِي

Punch and Judy show

هو نوع من مسرح العرائس دخَلَ انجلترا من القارة الأوربية في أواخر القرن السابع عشر. ويُقال إن شخصية پنتش الأحدب الطويل الأنف الخبيث العنيف الماجن شخصية إيطالية الأصل من مدينة نابولي، كما يُقال إن اسمه مشتق من الكلمة الدارجة في رَطانة نابولي «بولتشينلا» polecenella وهي تعني فَرْخ الديك الرومي الذي يشبه أنفُ پنتش مِنقارَه. ويُقال أيضاً إن هذه الشخصية في مسرح العرائس من ابتكار عارض إيطالي متجول لمسرح العرائس اسمه سلفيو فيورلو Silvio Fiorillo في سنة ١٦٠٠ تقريباً. والحَبْكة المعتادة لهذا النوع من مسرح العرائس تدور حول قتل پنتش لابنه في ثورة من الغضب، ثم تفاجئه زوجته جودي وتهاجمه بهراوة، فينزعها من يدها، ويقتلها بها، ثم يثب عليه كلبه ويعضه في أنفه، فينتقم لنفسه من الكلب بقتله. بعد ذلك يزوره طبيب فيركله بقدمه ويقتله أيضاً بهراوته، فيُلْقَى القبضُ عليه ويُحاكَم، فيصدر الحكم عليه بالإعدام شنقاً، وفي آخِرِ لحظة يحتال على جلاَّده، فيضع رقبة الجلاد في حلْقة المِشْنَقة، وفي آخِرِ المسرحية يزوره الشيطان ويُظهر إعجابه به، ويَعْرِض عليه مُباراة في الشَّر، فينتصر على الشيطان ويطرده من المسرح بهراوته.

مَسْرَحُ الْقَسْوة theatre of cruelty

يرجع ذيوع هذا المُصطلَح إلى الكاتب المسرحي الفرنسي أنتونان أرتو Antonin Artaud (١٨٩٦ - ١٩٤٨) في كتابه «المسرح وبَدِيله» Le Théâtre et son double (١٩٣٨) حيث تكلّم عن ضرورة إيجاد مسرح القسوة وذلك لإبراز ما في الحياة من شرور وآثام تتجسد في أساطير خُرافيَّة لها صَدًى في العقل الباطن للجُمهور، فإذا شاهد القسوة فوق خشبة المسرح تحرر منها في نفسه. ولهذا الاتجاه أُصول أبْعَدُ من أرتو في المأساة الفاجعة، والمسرح الإنجليزي الإليصاباتي، وتلك المسرحية الفرنسية التي جمعت بين القسوة واللامعقول المسماة «أوبو مَلِكاً» Ubu roi (١٨٩٦) للكاتب ألْفريد جاري Alfred Jarry (١٨٧٣ - ١٩٠٧). أما مسرح القسوة المُعاصِر فيمثل تيارات العنف المنتشرة في أوربا منذ الحرب العالمية الثانية، وهو يعتمد إلى حد كبير على جو من السِّحر والطقوس السرية التي تُضفي على حَبَكاته جواً من الجنون واللامعقول والجنس والقسوة العَشْوائِيَّةُ، فهو بمثابة بلورة للأهواء والأحلام الكامنة في النفوس. وأشهر مِثال لهذا النوع من المسرح المسرحية الألمانية لبيتر ڤايس Peter Weiss المُسمَّاة «مطاردة مارا واغتياله كما مثّلها نزلاء مستشفى الأمراض العقلية في شارانتون تحت إشْراف الماركي دي ساد» (١٩٦٥) Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul

Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade.

وقد ترجمها إلى العربية يُسْري خميس تحت عنوان «مارا صاد» سنة ١٩٦٧.

المسرح المشروع (انظر: المسرح التقليدي).

اَلْمَسْرَحُ المَلْحَمِيّ epic theatre

هو مذهب حديث في المسرح يعتبر المضمون أهم من الشكل، والحقيقة أهم من المجاز والإيهام المسرحي. وأسلوبه قصصي وتعليمي، ووسائله تشمل المناجاة، وخطب الجوقة، وسرد الحوادث على لسان راوٍ، وعدة وسائل حديثة مثل الإذاعة الصوتية وعرض صور سينمائية أثناء التمثيل. وقد ظهرت هذه الحركة في ألمانيا على يد المخرج المسرحي إرڤن پيسكاتور (١٨٩٣ - ١٩٧٠ ميلادياً) Erwin Piscator وبيرتولت برخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦ ميلادياً) Bertolt Brecht بعد الحرب العالمية الأولى.

وهذه الحركة المسرحية وسيلة من وسائل التوعية السياسية الماركسية، إذ إنها تعتبر في النظرية الماركسية أداة تعليم أكثرَ منها أداةَ تسلية. والجديد في هذه النظرية أيضاً هَجْر الحيل التقليدية لإيهام الجمهور بواقعية ما يشهد وتركه يتمتع بنظرته النقدية كلها، لذلك كانت المسرحيات المؤلفة على هذا النمط تخلو من الحَبْكة القصصية المعروفة، وتتوالى فيها المشاهد، كل منها يؤدي دوراً فلسفياً، أو سياسياً مستقلاً من غير ربط قَصَصي بما قبله أو بعده. وهذا ما أدى إلى استعمال منهج خاص عرف باسم «منهج التأثير الاغترابي» Verfremdungseffekte بقصد التخلص من الإيهام المسرحي، كما كانت هذه المسرحيات أشبه بمقالات صحفية ممسرحة تستغل الأساليب التسجيلية والجدلية في نقل المعاني إلى الجمهور. وقد شرح بيسكاتور منهجه هذا في كتابه «المسرح السياسي» (١٩٣٠ ميلاديًّا) Das Politische Theater وبرخت في كتابه «الأورجانون الصغير للمسرح» (١٩٤٩ م) Kleines Organon، وقد طبق بيسكاتور هذا المنهج على مسرحيته «الجندي الطيب سفايك» (١٩٢٧ م) Die Abenteuer des braven Soldaten Schweijk، كما طبقها برخت بنجاح على مسرحيته «أوبرا الشحاذين» (١٩٢٨ م) Die Dreigroschenoper.

مَسْرَحُ «النَّوهْ» Noh

هو نوع من المسرح ظهر في اليابان في منتصف القرن الرابع عشر، وهو تطوير لرقصة دينية كانت تُؤدَّى بالمعبد تعبيراً عن أحد طقوس الديانة الشنتووية. ومن مميزات هذا النوع المسرحي تجنُّبُ كل ابتذال في الحركة التعبيرية والتزام الحِشْمة والرِّقَّة في الأداء. وتدور حوادث المسرحية عادة حول لقاء بين شخصية معينة (اسمها الاصطلاحي الشيط) وشبح (اسمه الاصطلاحي الواكي)، ويكون ذلك في طريق هذه الشخصية لزيارة ضريح معين (يكُون عادةً متصلاً بالشبح). فَيَقُصُّ الشبح للزائر قصة حياته في الأرض في صورة رقصة وقورة. والغرض من ذلك بيان زيف الحياة وأباطيلها. ويدخل ممثلا المسرحية إلى خشبة المسرح على جسر صغير يرمز إلى طريق الحياة، وأمام هذا الجسر ثلاث أشجار رمزية تمثل الجنة والأرض والإنسانية. ولا يشترك النساء في تمثيل هذه المسرحيات، بل يقوم الرجال بأدوارهن وعلى وجوههم أقنعة. أما الحوار فيرتل بصوتٍ عالٍ أحياناً وبتمتمة أحياناً أخرى تصحبه موسيقى تقليدية وإيقاع يكون نتيجة لضرب منتظم بالأقدام على الأرض. وفي أثناء التمثيل يغير الممثل ملابسه أكثر من مرة، يساعده في ذلك فنّي مسئول عن التنكر والملابس، ماثل معه دائماً على المسرح في ملابسَ سوداءَ. وغالباً ما يكون جمهور هذه المسرحيات من الطبقة الراقية والكَهَنَة وحاشية الإمبراطور.

اَلْمَسْرَحُ الْيَسُوعِيّ Jesuit drama

هو نوع من المسرح المدرسي شاع في كل أنحاء أوربا بين ١٥٥٠ و ١٧٥٠ م، وكان يكتبه أصلاً باللاتينية القُسُس اليسوعيون في مدارسهم (التي بلغ عددها ٥٠٠ تقريباً في منتصف القرن السابع عشر)، وكان تلاميذ المدرسة هم الذين يقومون بالتمثيل، كما كان الغرض من ذلك تدريبهم على البلاغة وأساليب التعبير اللاتينية. ومن أشهر هذه المسرحيات «مسرحية السيد المسيح قاضياً» Christus Judex للأب اليسوعي الإيطالي ستيفانو توتشي Stefano Tucci. وكان اللون الغالب على هذه المسرحيات هو الوعظ الديني سَواءٌ أكان عن طريق المأساة أم المَلْهاة. كما كان الشعر يُستعمل في المأساة والنثر في الملهاة. وأهمية هذا النوع المسرحي بالنسبة لتاريخ تطوُّر المسرح اعتماده على المناظر المشيَّدة تشييداً خاصاً لكل مسرحية والغنية بالزخرفة وضخامة الحجم من أجل التأثير في جمهور النظَّارة الذين كان أغلبهم لا يَفْقَهُون اللاتينية، بل يذهبون إلى هذا النوع من المسرح من أجْل الترفيه. ومنذ منتصف القرن السابع عشر أخذ الآباء اليسوعيون يترجمون مسرحياتهم إلى اللغات الوطنية الحية. وقد لعب المسرح اليسوعي دوراً هاماً في الانتقال من المسرح الديني الشعبي في العصور الوسطى إلى المسرح الشعري الكلاسيكي الذي ازدهر على يد كورني Corneille وراسين Racine بفرنسا في القرن السابع عشر.

اَلْمَسْرَحة dramatization

هي إعداد قصة للإخراج المسرحي مثال ذلك تحويل الدكتور رشاد رشدي قصة «مرتفعات وذرنخ» Wuthering Heights لاميلي برونتي Emily Brontë إلى مسرحية عربية.

اَلْمَسْرَحِيّة drama; play

هي: ١ ـ الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشِّعْر الغِنائيّ مثلاً بأنه خاصّ بقصة تُمثَّل على خشبة المسرح.

ب ـ مُؤلَّف من الشعر أو النَّثْر يصِف الحياة أو الشخصيات، أو يقُصُّ قصة بوساطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح.

اَلْمَسْرَحِيَّةُ الأَخْلاَقِيّة morality play

نوع من المسرحيات شاع في أوربا الغربية في العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة، وهو عبارة عن قصة رمزية مُمَسْرَحة تُعبِّر عن مصير الإنسان في الدنيا، وفي أغلب هذه المسرحيات كانت الحياة تُشبَّه برحلة أو بحَجٍّ إلى الآخرة، وفيها أيضاً التشبيه بالمعركة بين عناصر نفسية في الإنسان psychomachia بُغْيَة الوصول إلى تَمَلُّك روحه، وكان هذا الصراع يدور عادة بين الكبائر السبع والفضائل السبع، وكلها مجسدة على خشبة المسرح. ومن أهم الأفكار في المسرحيات ضرورةُ حصول الإنسان على الخلاص من ذنوبه بالرغم من شرور الدنيا وإغراءاتها. وبرغم انتشار هذه المسرحيات بفرنسا وألمانيا وإسبانيا إلا أنها صادفت نجاحها الأعظم في إنجلترا. ومن أهمها مسرحية سميت «كبرياء الحياة» The Pride of Life (أواخر القرن الرابع عشر)، و«قلعة المثابرة» The Castle of Perseverance (١٤٠٥ م تقريباً)، و«كل إنسان» Everyman (أوائل القرن السادس عشر)، وقد لقيت شهرة واسعة استمرت حتى اليوم، وفيها الصراع يدور لا بين الآثام والفضائل فَحَسْب بل أيضاً بين الله والشيطان، والموت والحياة في سبيل الفوز بروح كل إنسان. وكانت هذه المسرحيات تكتب بشعر ركيك، ولا تنسب إلى مؤلِّف معروف إلا بعد منتصف القرن السادس عشر حينما استُغلَّت في الدعاية الدينية بين الشِّيَع المسيحية الإنجليزية المختلفة، كما كانت تمثل على منَصَّات ثابتة في الميادين العامة بممثلين محترفين أو هُواةٍ من غير مَناظِر.

مَسْرَحِيّةُ الأَسْرارِ الْمُقَدَّسَة mystery play

هي: ١ ـ في فرنسا: كانت المسرحيات الدينية التي

شاعت في العصور الوسطى فيها تمثيل مسرحي لِقِصَص مشتقَّة من الكِتاب المقدس مثـل قصـة نـوح، أو آدم وحواء، أو آلام السيد المسيح. وكـانـت التمثيليـة تستغرق أياماً في أدائها، وتخلط بين الملهاة والمأساة، كما كانت تمثل على مِنَصَّة ذات مَشاهدَ مختلفة كل منها قائمٌ بذاته يمثل فيه مجموعة مستقلة من الممثلين، وكانت تسمى هذه المشاهد بالمنـازل mansions، وقـد منـع تمثيلها في باريس منذ سنة ١٥٤٨ م.

٢ - في إنجلترا: تسمية بديلة لمسرحيـة المعجـزات التي شاعت في القرون الوسطى.

مَسْرَحِيّةُ الآلامِ الْمَسِيح Passion play

هي نوع من المسرحيات الشعبية التي شاعت بأنحاء غرب أوروبا منـذ العصـور الوسطـى تُصـوِّر المرحلـة الأخيرة من حياة السيد المسيح بعد القبض عليه وحتى صَلْبِه وقيامته. وكثيراً ما كـانـت هـذه المسرحيـات يقدمها أهل القرية من الهواة وأعضاء النقابات الحِرَفِيَّة. وأشهر هذه المسرحيات تلك التي يقدمها أهـل قـريـة اوبرامرجاو Oberammergau بجنوب ألمانيا مرة كل عشر سنوات، ويستغرق تمثيلها يوماً كاملاً.

وتمثيل آلام السيد المسيح ينتسب إلى تقليد مسرحي ديني يرجع إلى زمن بعيد جداً في تاريخ الإنسانية قبل حياة السيد المسيح نفسه، إذ كان قدماء المصريين في الألف الثاني ق.م يمثلـون آلام الإلـه أُوزوريس. وفي الإسلام أخذ الشيعة يمثلون استشهاد الحسين، وخاصة في إيران في شهر المحرم.

اَلْمَسْرَحِيّة الإيمائِيّة mimodrama; pantomime

هي نوع من المسرحيات شـاع ببـاريس في القـرن الثامن عشر بين دور المسارح الثانوية التي كانت تحاول أن تجمع بين فخامة المناظر وروعة الموسيقى التصويرية أثناء الأداء المسرحي، فأَصْدَرت السلطـات الرسميـة قراراً بمنع الإلقاء في هذه المسرحيات، وذلك حِمايةً لاختصاصات أكاديمية الموسيقى الملكيـة مـن نـاحيـة ومسرح «الكوميدي فـرانسيـز» الرسمـي مـن جهـة أخرى، فاضطُرَّ مديرو المسارح الثانوية إلى التَّحـايُـل على قرار المنع باللجوء إلى التمثيل الإيمائي الصامت، أو إلى الإلقاء، أو الغناء من وراء ستار خلف المسرح.

اَلْمَسْرَحِيّةُ الْبُرْجُوازِيّة bourgeois drama

عِبارة تُطلـق على المسرحيـة الواقعيـة التي تتنـاول مشاكل الشخصيات من الطبقة المتوسطة في المجتمع، وقد بدأت في الظهور من القرن الثامن عشر في فرنسا تحت تأثيرِ ديني ديدرو Denis Diderot.

اَلْمَسْرَحِيّة التّاريخِيّة chronicle play

هي سَرْد مسرحي يَستغلُّ التاريخ خلفية لأحداثه، وقد تُقدِّم هذه المسرحيةُ الحوادثَ التاريخية الحقيقية في أثناء سَرْدها (كأنها مُجرَّد مَسْـرَحِيـةٍ لسَـرْد تـاريخي معروف) أو تَستغلُّ الخلفية التاريخية لِتُقدِّم صِراعاً درامياً بين شخصيات تاريخية أو خيالية.

ويُلاحَظ أن المسرحية التاريخية نوع من المسرحية لا يتقيد تماماً بالتقسيم الأرِسْطاطيلي: مأساةً وملهاةً، بل كثيراً ما يُخْلط بينهما لمحاكاة وقائع الحياة كما حَدَثَت بالفعل في زمن تاريخي مُعَيَّن. ومثالها في الأدب العربي: مسرحيات علي أحمد باكثير.

مَسْرَحِيّةُ الْجِنّ féerie

هي مسرحية استعراضية لا تتميز بحَبْكة قوية، بـل تعتمد على روعة المناظر وكثرة الغناء والرقص وظهور شخصيات خارقة للعادة كَـالسَّحَـرة والجنّ والأمـراء والأميرات المسحورين وما إلى ذلك مـن الشخصيـات الخرافية. والاعتماد كله في هذا النوع من المسرحيات على الإمكانـات الآليـة بـالمسرح وجمال الملابس والمناظر. وقد حاول المسرح المصري تمثيل ما يقرب من هذا النوع في المسرحيات الكبرى التي عرضت في مسرح البالون منذ أمد غير بعيد. مثال ذلك: «الليلة الكبيرة»، و«القاهرة في ألف عام».

اَلْمَسْرَحِيَّةُ ذاتُ الشَّخْصِيَّةِ الْواحِدة

monodrama

هي المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو يتقمص وحده أدواراً مختلفة. ويعتبر هذا النوع من المسرحيات بمثابة اختبار لدرجة الممثل من البراعة. وقد استعمل الشاعر الإنجليزي اللورد تنيسون Alfred, Lord Tennyson هذا المصطلَح وصفاً لقصيدة طويلة اسمها «مود» Maud (١٨٥٥) تبدو في شكل قصة حب يستغلها الشاعر ليعبِّر فيها عن انطباعاته في الحياة عامَّةً.

اَلْمَسْرَحِيَّةُ ذاتُ الْفَصْلِ الْواحِدِ

one-act play

هي مُصطَلَح يُطلق عادةً على نوع من المسرحيات كان يكتب بعد أواخر القرن التاسع عشر أي بعد استقرار فكرة تقسيم المسرحية إلى فصول. ويتميز هذا النوع بقلة العدد في الشخصيات وبوحدة المنظر الذي تدور فيه حوادث المسرحية، كما يتميز بوحدة الحَدَث من غير الالتجاء إلى حَبَكات ثانوية، وقد تقدم هذه المسرحيات كمدخل لمسرحية طويلة أو يجمع بين اثنتين أو ثلاث منها في بَرنامَج وَاحِد. ويغلب أن يقوم بتمثيلها جاعات من الهواة لما فيها من سهولة الإخراج والاقتصاد في النفقات وقِصَر الحوار الواجب حفظه.

ومن أمثلة هذه المسرحية في المسرح العربي الحديث «جمهورية فرحات» ليوسف إدريس.

اَلْمَسْرَحِيَّةُ السَّاكِنة

fabula stataria

هي الملهاة التي تتميز عن المسرحية باعتمادها على الحوار أكثر من اعتمادها على الحركة والإيماءات. وأشهر مثال لهذا النوع مسرحية «معذِّبُ نفسه» Heautontimoroumenos لترينتيوس Terentius.

اَلْمَسْرَحِيَّةُ الطَّقْسِيّة

liturgical drama

كانت في القرن التاسع أشبه بمسرحية تمثِّل القيامة، مَسْرَحُها الكنيسةُ، وأبطالها القُسُس، ويمثل فيها أحدهم دَوْر المَلاَك. وتتكون من أدوار تُغَنَّى باللاتينية أثناء سَيْر الكاهن إلى المذبح بصُحبة ثلاث سيدات يبحثن عن جسد السيد المسيح، فيخبرهن الملاك بأن السيد المسيح قد صَعِدَ إلى السماء.

ثم انتقل مسرحها من الكنيسة إلى الأسواق، وحَلَّ أبطالَها المحترفون محلَّ القُسُس، واستبدل باللغة اللاتينية في الترتيل اللغاتُ المحلية الأوربية.

مَسْرَحِيَّةُ الْعَباءَة

fabula palliata

هي الملهاة الرومانية التي ازدهرت فيا بين سني ٢٤٠ و١٠٣ ق.م، وكانت موضوعاتها كلها مترجمة أو مقتبسة من «الملهاة الجديدة» عند قدماء الإغريق، ومشاهدها وشخصياتها كانت كلها يونانية. ومن أهم كتابها پلاوتوس (٢٥٤ - ١٨٤ تقريباً ق.م) Plautus وترينتيوس (١٩٠ - ١٥٩ تقريباً ق.م) Terentius. (انظر الملهاة الجديدة)

مَسْرَحِيَّةُ العَباءة والسَّيْف

(انظر: مسرحية الفُروسية).

مَسْرَحِيَّةُ الْفُرُوسِيّة، مَسْرَحِيَّةُ الْعَباءَة وَالسَّيْف

cloak and sword

هي نوع من المسرحية انتشر في إسبانيا تحت تأثير لوبي دي فيجا (١٥٦٢ - ١٦٣٥ م) Lope de Vega كانت تدور موضوعاته حول مُغازَلات الفُرْسان لسيدات الطبقة الراقية مع تمجيدهم لفكرة الشرف وقيامهم بالمبارَزات في سبيل الدفاع عنه والتخلص من عارٍ قد يكون مُتوهَّماً.

ومن عناصر هذه المسرحيات المغامَراتُ المثيرة، والحِوار الأنيق، والمهاتَراتُ الذكية، بين الخَدَم، وخَدْعُ السيدات الجميلات في سبيل الالتقاء بعُشَّاقهن.

مَسْرَحِيَّةُ الْقِراءة

closet drama

هي مسرحية أُلِّفَتْ لكي تُقْرأ لا لتُمثَّلَ على خشبة المسرح. مثال ذلك مسرحية «محمد» لتوفيق الحكيم.

مَسْرَحِيّةُ الْقَضِيّة problem play

هي مسرحية جادّة تصوِّر مشكلة اجتماعية مع مُلابَساتها ومناقشة وسائل حلِّها. وكان هذا النوع من المسرحيات يَلْقَى رَواجاً كبيراً منذ منتصف القرن التاسع عشر بغرب أوربا عامة، ويمكن اعتبار أغلب المسرحيات الأوربية التي تأثّرت بإبسن Henrik Ibsen من هذا النوع، وخَيْرُ مِثالٍ لها هو مسرحيات برنارد شو.

اَلْمَسْرَحِيّةُ الْمُرْتَجَلة impromptu

هي مسرحية قصيرة تتميز بالأناقة والحِوار الخفيف البليغ، الغرض منها التسلية والترفيه في وَسَط أرستقراطي مَرِح. والمفروض أنها عَفْوُ الساعة. مِثال ذلك «مسرحية فرساي المُرْتَجَلة» L'Impromptu de Versailles لموليير (١٦٦٣ م)، و«مسرحية باريس المُرْتَجَلة» L'Impromptu de Paris لجان جيرودو Jean Giraudoux (١٩٣٧).

مَسْرَحِيّةُ الْمُعْجَزات miracle play

هي في انجلترا: تسمية أُطلقت على تلك المسرحيات التي تمثل مشاهد من حياة الأولياء والقديسين ومآثرهم وكراماتهم. وأحياناً كانت تشمل بعض القِصَص المأخوذة من الكتاب المقدس. ويُلاحَظ أن هذه التسمية كثيراً ما كانت تُطلق على مسرحيات الأسرار المقدسة التي كانت تمثل خاصة في مناسبة أعياد الكنيسة من ميلاد وقيامة. ومنذ أوائل القرن الرابع عشر مثلت بمناسبة عيد جديد أُقيم ستين يوماً بعد عيد القيامة وهو عيد جسد السيد المسيح أو عيد القربان المقدس. وفي بادىء الأمر كانت هذه المسرحيات تمثل باللغة اللاتينية كتكملة للقُدّاس، ثم أصبحت تُترجَم إلى اللغة الإنجليزية الدارجة، ويمثلها أعضاء حِرْفَة مُعيَّنة بحيث كانت كل الحِرَف في مدينةٍ ما تمثل حلْقة مستمرة من الموضوعات الدينية مبتدئة بأصل الخليقة ومنتهية بمكارم أحد القديسين. ومن هنا أمكن تسمية هذه الحَلَقات المسرحية الدينية بأسماء المدن التي مثلت فيها، فهناك حلقة ويكفيلد Wakefield التي تضم اثنتين وثلاثين مسرحية من هذا النوع، وحلقات مدن أخرى مثل يورك York وتشستر Chester وغيرهما. وقد اختلطت عناصر من الملهوات والبهلوانيات المرتجلة في التمثيل بالنصوص الدينية الأصلية، وكانت المِنَصّة لكل مسرحية عبارة عن مركبة كبيرة يمكن جرها من ميدان إلى آخَر حتى يستطيع كل سكان المدينة مشاهدة كل جزء من الحلقة المسرحية. وكانت المناظر المقامة فوق المركبات غاية في التعقيد إذ تشمل الروافع والأجهزة الآلية الأُخرى لإيهام الجمهور بالخوارق والمعجزات. كما كانت تَستعمل وسائل إضاءة مختلفة لخدْع البصر، ويبلغ عدد الممثلين ثلاثمائة أحياناً، وكلهم يرتدون ملابس غاية في الأناقة والفخامة. ومن الموضوعات التي كانت تمثل كثيراً: فيما يتصل بحياة القديسين، حياة القديسة كاترين وحياة القديس نقولا والعذراء مريم.

في فرنسا: انتشر بعض مسرحيات المعجزات في منتصف القرن الثالث عشر ونسب إلى مؤلِّفين معروفين من أمثال روتبيف Rutebeuf وجان بوديل Jean Bodel d'Arras وتوجد مخطوطة من القرن الرابع عشر بها أربعون مسرحية في معجزات العذراء مريم تحت رقم ٢١٨ و٢١٩ في المكتبة القومية بباريس. وفكرة معجزات العذراء مريم عولجت معالجة مسرحية أيضاً في ألمانيا وإسبانيا وهولندا، ولكن ليس بنفس الكثرة والنجاح اللذين صادفتها في فرنسا.

مَسْرَحِيّةُ الْمُغَفَّلين sotie

هي نوع من المسرحيات القصيرة الهزلية الساخرة تتّخذ من الأحداث والشخصيات الدينية والسياسية المُعاصِرة موضوعاً لها. ويَتزيّا فيها الممثِّلون بأزياء مُثيرة للضَّحِك كالقُبَّعة الصغيرة والحُلّة القصيرة الضيقة والأجراس المثبتة في الأرْجُل. وقد عُرِف هذا النوع بفرنسا في القرن الرابع عشر، وأشهر مؤلِّفيه بيير جرنجوار Pierre Gringoire (١٤٧٥؟ - ١٥٣٨ م؟) وأشهر مسرحياته «أمير المغفلين» Le Jeu

du Prince des Sots (١٥١٢).

اَلْمَسْرَحِيَّةُ الْمُقَنَّعة masque

هي نوع من المسرحيات ازْدَهَرَ في بلاط الملوك بغرب أوربا منذ عصر النهضة. وكانت تتألف من شخصيات مقنعة ومتنكرة تشترك في موكب رمزي، وتُنشد الأغاني حيناً وتُلقي الخُطَبَ الأدبية حيناً آخَر. وأول ما ازْدَهَرَتْ بإيطاليا كانت تتميز بفخامة الإخراج واستعمال آلات وخُدَعٍ في غاية التعقيد، وحينما دخلت انجلترا اصطبغت بلون أدبي أكثر روعة على يد بن جونسون Ben Jonson، وذلك خاصة في مسرحيته المسماة «مسرحية السواد المقنعة» (١٦٠٥ م) The Masque of Blacknesse. وكان بن جونسون يعتبرها أساساً عملاً أدبياً يؤلِّفه شاعر حَسَبَ قواعد الوَحْدة الدرامية. وقد اصطبغت آراؤه في هذا الصدد باتجاه محدث الأفلاطونية. ففي مقدمته لمسرحية «أفراح الزفاف» (١٦٠٦ م) Hymenaei قال: إن حبْكة المسرحية المقنعة وحوارها بمثابة روحها، في حين أن المناظر والتمثيل الإيمائي والرقص بمثابة جسدها. ويرجع الفضل لبن جونسون في ابتكار ما سماه بـ «المسرحية المقنعة المضادة» Antimasque وهي بمثابة مسرحية قصيرة تُستخدم كمقدمة للمسرحية المقنعة الرئيسية، وتتميز بالإيماءات الساخرة والمشوِّهة للمسرحية المقنعة الرئيسية. وكان بن جونسون يعلق في حواشي نصوص هذه المسرحيات بمغزاها الرمزي وبتأويله الأفلاطوني المحدث لشخصياتها الخرافية الرمزية.

اَلْمَسْرَحِيَّةُ الْهَزْلِيّة farce

هي المسرحية التي تتضمن مواقف التهريج والمرح المفرط بصورة قد تصل إلى حد الابتذال وذلك بقصد الإضحاك والتسلية.

وفي المسرح العربي الحديث أمثلة عديدة لهذا النوع من المسرحيات.

مَسْعُور frénétique

هذه الصفة أطلقها الفرنسيون على كل أثر أدبي يُغالي في إبراز بعض الاتجاهات الرومانتيكية في التعبير عن نفس الأديب. مثال ذلك: الوَلَعُ المُسْرِف بالذات، وحُبُّ الغريب والخيال الشاذّ، والاستغراق فيما هو مُرْعِب ومتصل بعالَم المَوْتَى، والغلوّ في تكلُّف النزوع إلى الشر. وهذا الاتجاه ظهر بوضوح في «قصة الرعب» التي ازدهرت في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر بغرب أوروبا، كما ظهر أيضاً في الشعر الرومانتيكي الفرنسي الذي نَسَجَ على مِنْوال شارل بودلير Charles Baudelaire في أواخر القرن التاسع عشر.

اَلْمَسْلاة entertainment

هي: ا ـ مسرحية قصيرة يغلب فيها الرقص والغناء، ليشغل الجمهور بها أثناء الاستراحة أو قبل بدء البرنامَج الرئيسي في المسرح.

ب ـ مسرحية قصيرة يمثل فيها نخبة من الناس تسلية لهم.

جـ ـ عند جراهام جرين Graham Greene الكاتب الروائي الإنجليزي: هي تلك الروايات البوليسية التي ألَّفها هو مستقلة عن رواياته الجادة المصورة لحيرة الإنسان الروحية في عالم تسوده القسوة والفوضى.

ويطلق لفظ المسلاة أيضاً على ما يعرف أحياناً بالڤودڤيل vaudeville وقد مر هذا المصطلح بأربعة أطوار:

١ ـ كان معناه في الأصل الأغنية المَرِحة الساخرة من الشخصيات المعروفة.

٢ ـ ثم تطوَّر معناه لِيَدُلَّ على مَناظر التمثيلية القصيرة التي تشتمل على أغانٍ ونِكاتٍ وحركات بهلوانية إلى غير ذلك.

٣ ـ ثم أصبح يعني التمثيلية الخفيفة المَرِحة التي

شاعت في إنجلترا من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، وفي الولايات المتَّحدة الأمريكية من أواخر القرن الثامن عشر حتى أوائل القرن العشرين. أما في فرنسا فلا يزال بعض المسارح يقدم هذا النوع.

٤ - ثم صار هذا المصطلَح بعد التطوُّرات التي لحقته في فرنسا وإنجلترا وأمريكا جنساً مسرحياً يتميز بالمُغامرة والخيانة الزوجية وحياة اللقيط إلخ. وخَيْر مَنْ عالَج هذا الجنس هو جورج فيدو Georges Feydeau (١٨٦٢ - ١٩٢١).

اَلْمُسَلْسَلة serial

هي سَرْد رِوائي عادة يُوضع للنشر في أزمنة متقطعة بدورية من الدوريات، وكان هذا هو النظام الذي ظهر به الكثير من الروايات الإنجليزية في القرن التاسع عشر، مِثال ذلك رِوايات تشارلز ديكنز Charles Dickens (١٨١٢ - ١٨٧٠)، وبعد الانتهاء من نشره بهذا الشكل يطبع في مؤلَّف واحد يقع عادةً في ثلاثة مُجلَّدات (three-decker). ومن مميِّزات المسلسلة ضرورة إنهاء كل جزء من أجزائها المنشورة بعنصر تشويق يَجْذِب القارىء للحرص على اقتناء الجزء التالي له، الأمر الذي جعل السرد متقطِّعاً بعض الشيء والشخصيات مرسومة رسماً يقصد به تَمْييزها بسهولة لا تحليلها تحليلاً نفسياً دقيقاً حتى أصبحت عبارة عن شخصيات نَمَطِيَّة تفتقر إلى الكثير من العُمْق.

المُسَمَّط (musammat)

هو قصيدة عربية تتألَّف من مَقاطِعَ أو أدوار، وكل مقطع أو دور يتألف من أربعة أشْطُر أو أكثر متفقة في القافية ما عدا الشطرَ الأخير فإنه يستقل بقافيته المختلفة مع اتحاده فيها مع الشطور الأخيرة الأخرى في جميع المقاطع أو الأدوار. مثال ذلك قول الشاعر:

نُمَجِّدُ ذِكْرَى الجُدُودِ الأُوَلْ
وَنَبْني كما أَثَّلُوا في الدُّوَلْ
ولسنا نُبالي حُلُولَ الأَجَلْ
إذا ما مَشَيْنا كأُسْدِ العَرِيْنْ.

★ ★ ★

نَهُبُّ خِفافاً ليومِ الوَغَى
ونَسْتَعْجِلُ الخَطْبَ فِيْمَنْ طَغَى
فما مِنْ غَشُومٍ علينا بَغَى
وعادَ، بِغَيْرِ الخَسَارِ المُبِيْنْ.

اَلْمُسَمَّطات (انظر: أصحاب السُّمْط السبع).

المُسْنَد (انظر: المحكوم به).

المُسْنَدُ إلَيْه (انظر: المحكوم عليه).

اَلْمُشاكَلة (mushākala)

هي التعبير عن الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صُحْبَته تحقيقاً أو تقديراً فالأول مثل قوله تعالى: ﴿تَعْلَمُ ما في نَفْسِي، ولا أَعْلَمُ ما في نَفْسِك﴾ حيث أطلق النفس على ذات الله تعالى لوقوعه في صحبة نفسي.

والثاني نحو قوله تعالى: ﴿صِبْغَةَ الله﴾ فصبغة مصدر مُؤَكِّد لقوله ﴿آمَنَّا بالله﴾، ومعناها: تَطْهِيرَ الله، لأن الإيمان يطهر النفوس، فعبر عن الإيمان بالله بصبغة الله لوقوعها في صحبة الإيمان. (انظر: الاستقصاء، تَجانُس البَلاغة، مراعاة النظير).

اَلْمُشاهِدُ الْمِثاليّ ideal spectator

١ - هو ذلك الشخص الوهمي الذي يضع الكاتب المسرحي مسرحيته من أجله، ويجعله نُصْبَ عينيه أثناء التأليف ليساعده في صياغة المسرحية صياغةً مؤثِّرة. وكثيراً ما يَقترن مفهوم المُشاهِد المِثَالي بمفهوم «الرَّجُل العادي»، فيُقال مثلاً إن موليير Molière كان يقرأ مسرحياته على بائع الفطائر ليتبين تأثيرها عليه، وإن تولستوي Tolstoy كان يستحضر في ذهنه، وهو يكتب مسرحيته، صورة الفلاح الروسي البسيط.

٢ - هو تلك الشخصية التي يضعها المؤلف المسرحي في مسرحيته قاصداً بذلك أن يمثل مشاعر أغلب النظَّارة أو الكاتب المسرحي نفسه.

ويمكن القول بأن الجَوْقة في المأساة اليونانية كانت تعبّر عن مشاعر الجمهور أو تعليقات المؤلِّف.

اَلْمُشَبَّه (mushabbah)

هو أحد طرفي التشبيه اللذين يشتركان في صفة أو أكثر. (انظر: التشبيه).

اَلْمُشَبَّه به (mushabbah bih)

هو الطرَف الثاني من طَرَفَي التَّشْبيه اللذين يشتركان في صفة أو أكثر. (انظر: التشبيه).

اَلْمُشَبِّهة anthropomorphism

هي عقيدة يهودية تقول بالتَّشْبيه على الذات العَلِيّة، وبأنّ التوراة مُحْدَثة ومَخْلُوقة، وقد نقل فريق من المعتزلة هذه الفكرة عنهم فقالوا: إن القرآن مخلوق ومحدث، ويؤيد هذا أن بِشْر بن غِياث المَرِيسي - أحد رُوّاد هذه الفكرة - كان أبوه غِياثٌ يهوديا. (انظر: خَلْق القرآن).

اَلْمُشْتَرَكُ اللَّفظِي homonym

هو اللفظ الواحد الذي يدل على أكثر من معنى واحد. كالعين فإنها تُطلَق على الجارية والمبصرة، كما تُطلَق مَجازاً على الجاسوس.

اَلْمُشْتَقّ derivative

هو، في البديع، عند أبي هِلال العَسْكَرِيّ (٣٩٥ هـ) في كتاب «الصِّناعَتَيْن» - قسمان: قسم يُشْتَقُّ فيه اللفظ من اللفظ كقول الشاعر في رجل يسمى يَنْخَاب:

وكَيْفَ يَنْجَحُ مَنْ نِصفُ اسْمِهِ خابا.

وقسم يُشْتَقُّ فيه المعنى من اللفظ، كقول دُرَيْد:

لو أُوحِيَ النحوُ إلى نِفْطَوَيْهْ
ما كان هذا النحوُ يُقْرا عَلَيْهْ
أحْرَقَهُ الله بِنِصْفِ اسْمِهِ
وصَيَّرَ الباقي صُراخاً عَلَيْهْ

بنصف اسمه (نِفْط) وهو مادة شديدة الاشتعال كالبترول، ومعنى الصراخ مشتق من لفظ (وَيْ) أو (وَيْهْ) اسم فِعْل يفيد التَّعَجُّب أو الصُّراخ.

اَلْمُشْتَقّات derivatives

هي في اللغة العربية، اسم الفاعل (قائم، ومكرِم)، واسم المفعول (مَنْصُور، ومُكْرَم)، والصفة المشبهة (حَذِر، ونَهِم)، واسم الزمان (موعِد أي زمن الوعد)، واسم المكان (مَعْرِض أي مكان العرض)، وأفعل التفضيل (أَفْضَل الخلق)، واسم الآلة، (مِفْتاح).

(انظر: الاشتقاق الأصغر).

اَلْمَشْجاة melodrama

نوع من المسرحيات ظهر أولاً بإيطاليا في أواخر القرن السادس عشر كان يعتمد على الإلقاء مصحوباً بالموسيقى، واستمر مائة سنة مُرادِفاً للأوبرا. وفي أواخر القرن الثامن عشر أصبح هذا النوع من المسرحية يتضمن إلى جانب الموسيقى والإلقاء الحوادث المثيرة والعاطفية المُسْرِفة والمناظر الفنية بالحيل المعقدة والأدوات التي تُوهِم بالواقع. وازْدَهَر هذا النوع في فرنسا على يد المؤلِّف المسرحي پيكسيريكور René-Charles Guilbert de Pixérécourt (١٧٧٣ - ١٨٤٤ م) الذي ألَّف ما يقرب من ٦٥ مسرحية من هذا النوع. وأشهرها المسماة «سيلينا أو طِفلة الألغاز Caelina; ou, l'enfant du mystère» (١٨٠٠ ميلادياً) وقد ترجمت إلى أغلب لغات أوروبا إبّان ظهورها. وقد اتَّخذت المَشْجاةُ في إنجلترا صوراً كثيرة منها تلك التي تبين مطاردة الأشقياء لبطلة بريئة طاهرة، وتلك التي تشتمل على عناصر خارقة كالأشباح والعرّافين والشياطين، وتلك التي تظهر واقعية مُرّة فيها معالجة قاسية للفوارق الاجتماعية وبؤس الفقراء، وتلك التي تتضمن حِيَلَ التشويق والإنقاذ في آخِر لحظة من الخطر. غير أن هذا النوع من المسرحيات، وان كان قد شغل المسرح الإنجليزي طَوال القرن التاسع عشر، أخذ

في الزوال الآن من المسرح لأنه أصبح من الموضوعات التي تسهل معالجتها في السينما أكثر منها وأشد تأثيراً في المسرح لما في السينما من وسائل إيحائية أخّاذة. وكانت المشجاة في أوائل القرن العشرين هي السائدة على المسرح المصري، وكانوا يسمونها خطأ بالدراما.

اَلْمُشَجَّر arbre fourchu

نوع من القصائد ازدهر بفرنسا في أوائل القرن السادس عشر تَتراوح أبياتُه طُولاً بين ذاتِ المقاطِع الأربعة وذات المقاطع العشرة بحيث تبدو القصيدة في شكل جِذْع شجرة له فروع. ويُلاحَظ أنَّ المُشجَّر في الشعر العربي الحديث يختلف عن هذا، إذ يُكتب البيت الأصلي في الجِذع أو الغُصن، وكلُّ كلمة منه تُشكِّل مع ما في الورقة بيتاً فرعيًّا (انظُر «العَرُوض الواضح» للدكتور ممدوح حقي - الطبعة الثالثة - بيروت ١٩٦٤ ص ١٦٠).

اَلْمَشّائيّة peripateticism

مُصطَلَح أُطلقَ على فلسفة أرسطو الذي كان يلقي دروسه وهو ماشٍ في الليسيوم بأثينا.

اَلْمُشَطَّر

هو ما اتحدت فيه القافية في شطرين، واختلفت في ثالثهما، مع اتحادها مع قافية الثالث من كل مجموعة مكونة من ثلاثة أشطر، ومثال ذلك قول العقاد:

أذِنَ الشِّتاءُ فَما لَهُ لَمْ يُحْمَدِ
وَدَنا الرَّجاءُ وما الرَّجاءُ بِمُسْعِدي
أَغَدَوْتُ أَمْ شارَفْتُ غايةَ مَقْصِدي
بَرَدَ الغَليلُ اليَوْمَ وَانْطَفَأَ الْجَوَى
وَسَلا الْفُؤادُ فَلا لِقاءَ وَلا نَوَى
وَتَبَدَّدَ الشَّمْلانِ أَيَّ تَبَدُّدِ

ويمكن تسمية هذا النوع «بالمثلث».

اَلْمَشْطُور (mashtur)

يُرادُبه، في العَرُوض العربي، البيت الذي أُسْقِطَ منه شَطْرُه، ومثاله: قول العَجّاج (٩٧ هجرية):

ما هاج أحزاناً وشَجْواً قد شَجا.

المُشَكِّك (انظر: الاشتراك المُضِلّ).

اَلْمَشْهَد spectacle; scene

ما يشهده الناس عامةً على خشبة المسرح من مَناظر وتمثيل أو رقص وإيماء.

(انظر: المنظر).

اَلْمَشْهَدُ الْمَحْتُوم obligatory scene

مُصطلَح في المسرح يَنْصَبُّ على أُسلوب كِتابة المسرحية، والمُراد به ذلك المشهد الذي لا يجد المؤلِّف مَفَرًّا من كِتابته بعد ما أورد له من مقدمات في السرد المسرحي وذلك لما فيه من إثارة لانفعالات الجمهور بعد طول انتظاره لما سيحدث، ففي مسرحية «الأشباح» للكاتب النرويجي هنريك إبسن Henrik Ibsen (١٨٢٨ - ١٩٠٦) يعلم جمهور النظارة أن أوزوالد وريجينا غير شقيقين، فحينما يشتد غرامهما المتبادَل يتطلَّب ذلك ضرورةً مشهداً يواجه فيه الأخ والأخت حقيقة صلتهما بعضهما ببعض.

اَلْمَشُوبات (Mashūbat)

هي القسم السادس من «جَمْهَرة أشْعار العَرَب» لأبي زيد محمد بن أبي الخطّاب القرشي (أواخر الثالث أو أوائل الرابع للهجرة). وهي سبع قصائد لشعراء مُخَضْرَمين، شابهم الكفر والإسلام، بَيْدَ أنها غير مُوثَّقة الرواية.

اَلْمُصادَرَةُ عَلَى الْمَطْلُوب petitio principii

هو أن يجعل المطلوب نفسه مقدمة في قياس يُراد به إنتاجه، كمن يقول إن كل إنسان بَشَر، وكل بَشَر ضحّاك، فكل إنسان ضحّاك (النجاة لابن سينا).

اَلْمُصْحَفُ الإمام (al-Muṣhaful- ,imām)

لما اتسعت رُقْعة الدولة الإسلامية خشي عُثْمان بن عفّان رضي الله عنه أن يختلف المسلمون في دَلالة القرآن كما اختلفوا في تِلاوَته، فأمر بكتابة سبعة مصاحفَ

أرسلها إلى مكة والشام واليمن والبَحْرَين والبَصْرَة والكوفة، وأبقى بالمدينة مصحفه المسمى بالإمام.

اَلْمَصْدَر infinitive noun

هو ما دل على الحدث فقط دون زمانه، ويختلف عن الفعل في أن الفعل يدل على كل من الحدث وزمانه، فضَرَبَ مثلاً تدل على الضرب ووقوعه في الزمن الماضي، وأما المصدر (ضَرْب) فلا يدل إلا على مجرد الضرب. والبصريون يَعُدُّونَ المصدرَ المجَرَّدَ أصلا للمُشْتَقّات بما فيها الفعل (انظر: المشتقات، وأصل المشتقات)، خلافاً للكوفيين الذين يعدون الفعلَ الماضِيَ أصلاً لها بما فيها المصدر.

ومن المصادر ما هو سَماعي وهو مصادر الثلاثي كلها مثل فَعَلان (لما دل على حركة واضطراب كغلى وغَلَيان)، وفُعال (لما دل على داء كَزكُمَ وزُكام)، وفُعْلة (لما دل على لون كخَضِرَ وخُضْرة)، وفَعِيل (لما دل على سير كرَحَلَ ورَحِيل)، وفِعالة (لما دل على حِرْفة أو مَنْصِب كصِباغة)، [ومجمع اللغة العربية بالقاهرة يجيز القياس في هذا المصدر (فِعالة) لكل ما دل على حِرْفة أو شِبْهها كخِطاطة (أي كتابة الخط)]. وفِعال (لما دل على امتِناع كأَبَى وإباء). ومنها ما هو قِياسِيّ، وهو مصادر غير الثلاثي كلها، وهي خمسةَ عَشَرَ منها: الإفْعال مصدر أَفْعَلَ (كأَكْرَمَ وإكْرام)، ومنها الفِعال والمُفاعَلة مصدرا فاعَلَ (كناقَشَ نِقاشاً ومُناقَشة).

للاستزادة من هذا الباب انظر: النحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين، وشرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ولغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد).

اَلْمَصْدَرُ الْمِيمِيّ mimivy infinitive noun

هو المصدر المبدوء بِميمٍ زائِدة لغير المفاعلة. وهو من الثُّلاثي على وزن مَفْعَل أو مَفْعِل، مثال الأول مَنْظَر، ومَغْزَى، فيكون على الوزن الأول، إذا لم تكن فاؤه واواً مع صحة لامه، وعلى الوزن الثاني إذا كان مثالاً واوي الفاء صحيح اللام، مثال ذلك مَوْعِد، ومَوْرِد.

(انظر: المثال).

أمّا إن زاد الفعلُ على ثَلاثة فمصدرُه المِيمِيّ على وزن اسْمِ الْمَفْعُول من غير الثلاثي مثال ذلك تقدم ومُتَقَدَّم.

(انظر: اسم المفعول).

المِصْراع (انظر: الشَّطْر).

المِصْران (انظر: البتراء).

اَلْمُصْطَلَحَاتُ الْفَنِّيَّة terminology

مجموع الكلمات والعبارات الاصطلاحية المتَّصلة بفرع من فروع المعرفة أو بفنٍّ ما، أو الكلمات والعبارات الخاصة بعالِم معيَّن في بَسْطه وعَرْضه لنظرية من النظريات الفنية أو الأدبية أو العلمية كأنْ تقول مُصطلَحات الغزالي في التصوُّف كالمُريد والقُطْب والإشْراق.

المُصْمَت (musmat)

هو، في العَرُوض العربي، البيتُ من الشعر الذي اختلف عَرُوضُه عن ضَرْبه في القافية، ومثاله: قول ذي الرُّمّة (٧٧ - ١١٧ هجرية):

أأَنْ تَرَسَّمْتَ من خَرْقاءَ مَنْزِلَةً
ماءُ الصَّبابةِ من عَيْنَيْكَ مَسْجُومُ.

(انظر: العروض والضرب والقافية).

مُصَنِّف الْمُعْجَم، مُؤَلِّفُ الْمُعْجَم، lexicographer

مَنْ يجمعُ مفردات اللغة مرتبةً بطريقة من الطرق شارحاً كلاًّ منها، وممثلاً له أحياناً، وذاكراً الأصل الذي اشْتُقَّ منه. وقد يتخصص مصنِّف المُعْجَم في شرح المصطلَحات الفنية الخاصة بفرع من فروع المعارف أو في ترجمة كلمات لغة إلى لغة أخرى. ومن أشهر مصنِّفي المَعاجم من العرب الخليل بن أحمد

(١٠٠ - ١٧٤ هـ؟) والجوهري والأزهري وابن منظور والفيروز ابادي (٧٢٩ - ٨١٧ هـ) وغيرهم. وكان عِلْم تصنيف المعاجم يُعرف عند العرب باسم «عِلْم اللغة».

اَلْمُصَوَّرُ الْجُغْرافِيّ atlas

هو مجموعة خرائط جغرافية مجلدة.

اَلْمُضارِع (mudāri')

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي أوردها الخليلُ ابنَ أحمَد (١٠٠ - ١٧٤ هجرية؟). وتَفْعِلُه: (مَفاعِيلُنْ، فاعِ لاتُنْ، مَفاعِيلُنْ)، ولم يرد إلا مَجْزُوءاً، ومثاله: قول الشاعر:

فَنَفْسِي لها حَنِينٌ وقَلْبِي له انْكِسارُ
وصَدْرِي له غَلِيلٌ ودَمْعِي له انْحِدارُ.

اَلْمُضارِعُ التَّارِيخِيّ historical present

هو ضَرْب من ضروب تبادُل الصِّيَغ، يُستعمل فيه المضارع بدلاً من الماضي في رواية الحوادث الماضية، حتى يُضْفِيَ هذا على المعنى حيوية كأنما يقع الحدث في الحال. ونرى ذلك خاصة في القِصَص المثيرة كالقِصَص البوليسية. وفي الفرنسية نَجِدُ الفقهاء يستعملون هذه الصيغة كثيراً في التكلُّم عن تاريخ الفكر أو الأدب وخاصة في مُحاضَراتهم الجامعية لجذب انتباه الطلاب وتجسيد أفكار ومفهومات قد تبدو مفرطة في التجريد.

اَلْمُضاعفة (انظر: التعليق والإدماج).

اَلْمُضافُ إلَى مَعْرِفة prefixed to definite noun

ومثاله: مُتْحَفُ الْفَصْلِ جميل، وأَدَواتُهُ منظمة. وتلاميذُ هَذا الفَصلِ مجدّون وهكذا، فاكتسب المضاف التعريف بسبب إضافته إلى معرفة وإن كان بأصل وضعه نكرة.

اَلْمُضَعَّف (انظر: الفعل الصحيح).

اَلْمَضْمُون content

المعاني والخَواطر التي يُرمَزُ لها بالألفاظ والصِّيَغ الأدبية.

المُطَابِق (انظر: الجناس).

اَلْمُطَابَقة، اَلْمُقابَلة (انظر: الطِّباق).

مُطابَقَةُ الْكَلامِ لِمُقْتَضَى الْحال stylistic propriety

ومعناها أنه لا يُعَدُّ الخطيب أو الكاتب بليغا ما لم يُعْنَ بالإضافة إلى جودة اللفظ والموضوع بحال من يستمع له أو يقرأ ما يكتب إن كان من الخاصة أو العامة. ولقد صور أفلاطون هذه الفكرةَ في بعض مُحاوَراته، وتناولها أرسططاليس بالتفصيل في كتابه «الخَطابة»، وأكثر الجاحِظ (٢٥٥ هـ) من التعرض لها في كتابه (البَيان والتَّبْيين). ومن المحتمل أن يكون قد سمعها العرب إما من المسيحيين والسريان المتأثرين بالفلسفة اليونانية والذين كانوا في جَدَل مستمر مع المسلمين من العرب، وإما من الفرس الذين تأثروا كذلك بالثقافة اليونانية.

مَطالِعُ الشِّعْر opening verses

يرى ابن طَباطَبا (٣٢٢ هـ) في كتابه «عِيار الشعر» أن من بَراعة الاستهلال تجنبَ الشاعر في مُفْتَتَح أقواله ما «يُتَطَيَّرُ منه أو يُسْتَجْفَى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء ووصف إقفَار الديار، وتشتت الألاّف، ونَعِيّ الشباب، وذم الزمان، لا سيا في القصائد التي تُضَمَّنُ المدائح أو التهاني».

(انظر: براعة الاستهلال).

اَلْمُطَرَّزة acrostic

قصيدة، الحروف الأولى أو الوسطى أو الأخيرة من أبياتها المتتالية تُكوِّن عِبارةً أو كلمة.

١ - فإذا كانت حروف أوائل أبياتها المتتالية تَتْبع في ترتيبها ترتيب الحروف الأبجدية سُمِّيت بالمُطرَّزة الأبجدية abecedarius.

ب - وإذا كانت الحروف الوُسْطى هي التي تكوّن العِبارة أو الكلمة سُمِّيَت بالمُطَرَّزة الوُسطى mesostich .

جـ - وإذا كانت الحروف الأخيرة هي التي تكوّن العِبارة أو الكلمة سُمِّيت بالمُطرَّزة النهائية telestich .

وهناك طُرُق أخرى، ويبدو أن أقدم الطرق هي رقم (١) (انظر مثلا مزامير داود: ٣٤ و٣٧ و١١١ و١١٩).

وكان التطريز شائعاً لدى الإغريق والرومان، فنَجِدُ أن مُلخَّص أحداث المسرحية الذي يتقدم كُلاً من كوميديات بلوتوس Plautus تُتَبَعُ فيه هذه الطريقة. ومن أمثلة التطريز في العربية الحديثة القصيدة المذكورة في كتاب الدكتور ممدوح حقي المسمّى «العَرُوض الواضح»، ونصُّها:

رَدِّدي غُوطَةَ الشّآم نُواحاً
نَظَمَتْ لَحْنَه النفوسُ الحَوانِي
وآسْكُبِي يا عيونُ دَمْعاً سَخيناً
وآرْثِي غَدْرَ الإنسان بالإنسانِ

نعيشُ ونَمْضِي إلى غايةٍ
يطولُ على الرَّكْبِ فيها السَّفَرْ
قَوافِلُ تستنُّ في إثْرِها
قوافِلُ تَتْبَعُها في الأثَرْ.

والحروف الأُولى من هذه الأبيات إذا اجتمعَت كوّنت كلمة «رونق».

مَعاجِمُ الأَلْفاظِ المَوْضُوعة والمَنْقُولة
glossaries of technical terms

هي المعاجم التي تضم الكثير من المُصْطَلَحات العِلْمية والسياسية والإدارية والاقتصادية والأدبية بعد ما نقلت العلوم من الفارسية والهندية واليونانية إلى العربية. وأشهر هذه المعاجم: «التَّعْريفات» للجُرْجانيّ (٨١٦ هـ) و«كَشّاف اصطلاحات الفنون» لِلتَّهانَويّ (١١٥٨ هـ).

وقد نشر مجمع اللغة العربية بالقاهرة عدة مجلدات ضخمة من المعاجم في مصطلحات العلوم والفنون، بالإضافة إلى بعض المعاجم المتخصصة وحرفي الهمزة والباء من «المعجم الكبير»، ومعجمي «الوسيط» و«الوجيز» في مفردات اللغة.

مُعاداةُ الإكْليرُوس anticlericalism

مَسْلَك مُضادّ للنفوذ الكَنَسي، وبخاصّةٍ إذا تدخَّل رجال الكنيسة في الشئون السياسية أو الاجتماعية (مج ١٠).

وقد نشأت هذه النَّزعة بصورة واضِحة إبّانَ الثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر، وانتَشرت بين فئة من الكُتّاب السياسيين في أواخر القرن التاسع عشر بغرب أوربا.

اَلْمُعادِلُ الْمَوْضُوعِيّ objective correlative

كتب الناقد الشاعر الأمريكي الإنجليزي ت.س. إليوت T.S. Eliot في مقال مشهور بعنوان «هملت» (١٩١٩): «إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة الفن إنما تكون بإيجاد «مُعادِل موضوعي»، أو بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات وموقف وسلسلة أحداث تكون صيغة ذلك الانفعال بشكل خاص، بحيث إذا ذكرت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلى تجربة حِسِّية مَثل الانفعالُ في الحال بالذهن. وإذا دققت النظر في أي واحدة مِن أنجح مأسوات شكبير وجدت هذه المعادلة تماماً، وجدت أن نفسية ليدي ماكبث، وهي تمشي نائمةً، قد أوصِلت بإدراكك من خلال تَراكُم ذكي للانطباعات الحِسِّية المتخيَّلة. فالكلمات التي يتفوه بها ماكبث عندما يسمع بموت زوجته تبدو لنا كأنها، مع تسلسل الأحداث، قد أطلقت آلياً من منطلق هو آخر حَدَث في سلسلة الأحداث. فتلك «الحتمية» الفنية تكمن في مُلاءمة

العناصر الخارجية للانفعال مُلاءَمةً كاملةً، وهذا هو بالذات وجه النقص في مأساة هملت، لأن هملت الإنسان يسيطر عليه انفعال لا يمكن التعبير عنه لأنه يتجاوز مُعطيَات المأساة وحقائقها كما تبدو لنا هذه المأساة تجاوزاً مُفْرِطاً . . . » .

اَلْمُعارَضَةُ الأَدَبِيَّة literary imitation

أن يُحاكِيَ الأديب في أثره الأدبي أثر أديب آخَر مُحاكاةً دقيقة تدلُّ على براعته ومهارته مِثال ذلك « نهج البردة » لأمير الشعراء شوقي بالنسبة لـ « بردة البوصيري » .

(انظر: البُرْدة للبُوصِيري) .

اَلْمُعارَضةُ الْمَسْرحِيّة، جَدَلَ الْمُماحَكة اَلتّناشُدُ الْمَسْرَحِيّ stichomythia

حِوار يقوم بين شخصيتين، يُلقيه كلٌّ منهما بعِبارات قليلة وصور انفعالية. وكان هذا الحِوار من مميزات المسرح اليوناني القديم وخاصة في المَواقف المثيرة، واستعمله سِنِكا Seneca (المُتوفَّى سنة ٦٥ م) في المأساة الرومانية القديمة، كما لجأ إليه شكسبير ومعاصروه في انجلترا، ومولير Molière ومُعاصِروه في فرنسا .

اَلْمُعارَضة وَلْمُناقَضة

أن يناقض الشاعر كلامه، أو يعارضَ بعضُه بعضاً .

(انظر: عيوب الشعر) .

مُعاصِر contemporary

صفة للإنسان أو الحَدَث الذي يتفق وجوده مع غيره في نفس الوقت، وإذا أُطلق انصرفَ إلى الوقت الحاضر، كأن يقال: الرواية المُعاصِرة مثلاً .

اَلْمُعاظَلة (انظر: الالتجاء والمعاظلة) .

اَلْمُعاقَبة (mu‘aqāba)

هي، في العَرُوض العربي، حالةُ الحرفين اللذين لا يجوز سقوطُهما معاً، ويجوز ثبوتُهما معاً، وذلك كياء (مَفاعِيلُنْ) ونونها، فبينهما معاقبة، فلا يجوز أن تتحول إلى (مَفاعِلُ) بحذف كل من الياء والنون. وإن جاز ثبوتهما معاً، فيُقال (مَفاعِيلُنْ)، مثال ذلك ما يُنْسَب لامرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق. هـ.):

شاقَتْكَ أَحْداجُ سُلَيْمَى بِعاقِلٍ
فَعَيْناكَ لِلْبَيْنِ تَجودانِ بِالدَّمْعِ

وتقطيعه وتفعيله

شاقَتْ/كَأَحْداجُ/سُلَيْمَى/بعاقِلِنْ
فَعْلُنْ/مَفاعِيلُ/فَعُولُنْ/مَفاعِلُنْ
فَعَيْنا/كَلِلْبَيْنِ/تَجُودا/نِبِدْدَمْعِي
فَعُولُنْ/مَفاعِيلُ/فَعُولُنْ/مَفاعِيلُنْ .

اَلْمُعالَجة treatment

هي مَرْحلة متطوِّرة من مَراحل البِناء الدرامي في القصة السينمائية حيث يقوم المؤلِّف أو الكاتب السينمائي بمهمة الإعداد الفني للخُلاصة أو الرِّواية أو المسرحية التي يُراد تحويلها أو اقتباسها للسينما، ذلك الإعداد الذي يَعتمد على الصورة المَرْئية كأداةٍ للتعبير في هذا الميدان الجديد من حيث تتابع المشاهد والمواقف وتوضيح الأحداث ورسم الشخصيات وتخطيط حَبْكة القصة. وقد يذكر في المُعالَجة بعض الجُمَل من الحِوار على سبيل المثال لا الحَصْر، كما أن المعالجة قد تشير إلى بعض مَواقع التصوير وزواياه وأحجام اللَّقَطات .

وتقع هذه المُعالَجة في خمسين صفحة من الحجم الكبير أو تزيد. وتكون عادةً مكتوبة بصيغة الفعل المضارع، ولا بُدَّ أن يكتبها أديب أو فنان يجمع بين الموهبة الأدبية والمعرفة بالفن السينمائي .

(أحمد كامل مرسي)

مَعانِي الْكَلام meanings of words

هي، عند ابن فارس (٣٩٥ هـ) في كتابه « الصّاحِبي »، عشرة: الخبر، الاسْتِخْبار، الأمر، النهي، الدعاء، الطلب، العرْض، التَّحْضِيض، التَّمَنِّي،

التَّعجُّب. والاستخبار عنده هو الاستفهام، ويفرق بينهما البعضُ بأن الاستخبار أن تطلب خبراً لا تعرفه، فإذا لم تفهم ما قاله مجيبك فسألت ثانية فهو الاستفهام.

(راجعها في ترتيبها الهجائي).

اَلْمَعانِي الْمُتداوَلة hackneyed figures

عند القاضي الجرجاني (٣٦٦ هـ) في كتابه «الوَساطة بين المتنبي وخصومه» هي التي سَبَقَ إليها المتقدم، ثم تُدُووِلَتْ بعده، وذلك كتشبيه الفتاة بالغزال في جِيدها وعينيها، وحكمها حكم المعاني المشتركة في أن السرقة فيها منتفية.

اَلْمَعانِي الْمُخْتَصّة original figures

عند القاضي الجُرْجانِيّ (٣٦٦ هـ) في كتابه «الوَساطة بين المتنبي وخصومه» هي التي حازها المُبْتَدِىء فملكها ونُسِبَتْ إليه، وصار المُعْتَدِي عليه فيها سارقاً مُخْتَلِساً، وذلك كقول أبي تمام (٢٣١ هـ):

لا تُنْكِرُوا ضَرْبِي لَهُ مَنْ دُونَهُ
مَثَلاً شَرُوداً في النَّدَى وَالْباسِ
فَاللهُ قَدْ ضَرَبَ الأَقَلَّ لِنُورِهِ
مَثَلاً مِنَ الْمِشْكاةِ وَالنِّبْراسِ.

اَلْمَعانِي الْمُشْتَرَكة

عند القاضي الجُرْجانِي (٣٦٦ هـ) في كتابه «الوَساطة بين المتنبي وخصومه» هي التي لا ينفرد بها أحد كتشبيه الحسَن بالشمس والبدر، والسرقة فيها مُنْتفية.

اَلْمُعْتَرِضة parenthesis

وهي الكلمة أو العِبارة التي تعترض سِياق الكلام مع تمام المعنى بدونها. وتوضع عادة بين قوسين أو شَوْلتين أو شرطتين حتى لا تختلط الأمور على القارىء.

اَلْمُعْتَزِلة Mu'tazilites

أهم فرقة من المتكلِّمين الذين يرون أن الإنسان حُرّ: يفعل هذا ويتجنب ذلك بمَحض إرادته، ومن هنا نشأت مسئوليته عمّا يعمل. كما أنه بلغ من تمجيدهم للعقل البشري اعتقادهم أن هذا العقل كان يستطيع أن يصل إلى أن هذا العالَم من خَلْق إله واحد حتى لو لم تَصِلْه الشرائع السماوية، وذلك بتأمله في عجيب مخلوقات الله سبحانه وتعالى. فهم ينفون القدر ويُنَزِّهُونَ المولى عن التشبيه والزمان والمكان والحركة.

وإنما سموا معتزلة إما لأن واصِل بن عَطاء، أُستاذَهم الأول، اعتزل بأصحابه حلْقة الْحَسَنِ البصري، وإما لانصرافهم عن الدنيا وبُعْدِهم عن الناس، وإما لأنهم لم يُقحموا أنفسهم في المُنازَعات التي نَشِبت بين الخوارج من جهة وأهل السُّنَّة والشِّيعة من جهة أخرى.

وكان للمعتزلة شعراء كثيرون ينظمون أحياناً فيما ينظم غيرهم من الشعراء، وتارةً في الاحتجاج لمذهبهم الكلامي. ومن أشهر شعرائهم العتابي (المتوفى سنة ٢٠٨ هـ)، وبِشْر بن المُعْتَمِر (المتوفى سنة ٢١٠ هـ)، والنظّام (المتوفى سنة ٢٢١ أو سنة ٢٣١ هـ).

المُعْجَم (انظر: القاموس).

مُعْجَمُ الْبُلْدان، اَلْقامُوسُ الْجُغْرافِيّ gazetteer

وهو فِهْرس تُرَتَّب فيه المَواقع الجغرافية على حروف المعجم، ويحتوي بياناتٍ تاريخيةً وجغرافية واجتماعية عن هذه المَواقع. مِثال ذلك: «معجم البلدان» لياقوت (٦٢٦ هـ).

مُعْجَمُ التَّراجِم biographical dictionary

مُؤَلَّف يضم تَرْجمات لحياة المشاهير مُرَتَّبةً تَرتيباً هِجائياً. مِثال ذلك مُعْجَم ياقوت (٦٢٦ هـ) المسمَّى «إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب».

اَلْمُعْجَمُ الْخاصّ glossary

مُعْجَم لمصطلَحات فرع من فروع المعرفة أو لهجة

من اللهجات، وذلك مثل «معجم الجيُولُوجْيا» لمجمع اللغة العربية بالقاهرة.

مُعْجَمُ الْمُفْرَدات lexicon

هو الكِتاب الذي يضم بين دَفَّتَيْهِ كلمات لُغة ما مفسَّرةً تفسيراً واضحاً أو مترجمةً إلى لغة أخرى. والأصل في استعمال هذا المصطلَح باللغات الأوربية تخصيصه بالكلمات الواردة في اللغات القديمة التي كانت تُدرَّس في جامعات أوربا في عصر النهضة وهي اليونانية القديمة والعِبْرِية واللاتينية والعربية والفارسية. ثم استُعمل بمعنى أي مُعْجَم يختص بموضوعٍ ما، لا بلغة معيَّنة من اللغات.

اَلْمُعْجَمُ الْمُفَسَّر glossary

معجم لكلمات صعبة أو عويصة مصحوبة بشرحها، وذلك مثل «تأويل مشكل القرآن» لابن قتيبة (٢١٣ - ٢٧٦ هـ).

المُعجَم المُفهرَس (انظر: كَشّاف الألفاظ).

مُعَرَّب Arabicized

صِفة تُطلق على اللفظ الأجنبي الذي دَخل العربية بَعْد تغييره بالزيادة أو النَّقص أو القَلْب. مِثال ذلك: ساذَج، وبَنَفْسَج، فإن أصلها الفارسي: سادَه وبَنَفْشَه.

اَلْمُعَرَّف بالأداء defined by an article

والأداة هي (ألـ)، وقد تكون للجنس كقوله تعالى: «وخَلَقَ الإنسانَ ضَعِيفاً» أي كل إنسان، وقد تكون للعهد كقوله تعالى: «أَرْسَلْنا إلى فِرْعَوْنَ رَسُولاً، فَعَصَى فرعونُ الرسولَ» أي الرسول المذكور أو المعهود. وقد تكون زائدة كالسموءل لأن كلمة سموءل في أصل وضعها عَلَم، فالـ هنا زائدة. وقد يطلق «اَلْمُحَلَّى بِألْ» على المعرف بالأداة.

المُعَرَّى (muʻarrā)

هو كل ضَرْب جاز أن تدخله زيادة فلم تدخله. وذلك كالتَّذْييل الذي تصير به (مُسْتَفْعِلُنْ) (مُسْتَفعِلانْ)، فإنه يجوز أن تزاد الألف في هذه التفعيلة إذا وقعت ضرباً، فإذا لَم تزد فيه سُمِّيَ هذا الضربُ مُعَرًّى، كما في قول الشاعر:

مــاذا وُقُــوفي على رَبْــعٍ خَلا
مُخْلَــوْلِــقٍ دارِسٍ مُسْتَعْجِـــمِ.

(فمستعجمي) هي الضرب، ووزنها (مستفعلن)، ولم يزد عليها حرف ساكن قبل النون في وَتِدها المجموع (عِلُنْ)، مع جَواز ذلك. (انظر: الضرب، والتذييل).

المَعْرِضُ السَّنَوِيّ العامّ، «اَلصّالون» salon

مَعْرِض سنوي يُقام لمجموعة من المصوِّرين تجمعهم فكرة واحدة في فن التصوير، مِثال ذلك معرض المستقلِّين في فرنسا بأواخر القرن التاسع عشر. وقد تقيم الدولة أو هيئة رسمية للفنون هذا المعرض، مِثال ذلك: المعرض السنوي الذي تقيمه وزارة الثقافة بمصر، أو معرض الأكاديمية الملَكية بلندن.

اَلْمَعْرِفة definite noun

هي الاسم الدال على مُعَيَّن مُحَدَّد، والمعارف في اللغة العربي سبعة أنواع، وهي: الضَّمِير، والعَلَم، واسمُ الإشارة، والاِسْم الْمَوْصُول. والمُعَرَّف بالْ، والمضاف إلى معرفة، والنَّكِرةُ الْمَقْصُودة في الْمُنادَى، كأن تنادي شرطياً واقفاً أمامك بقولك: «يا شُرْطِيُّ».

(ارجع إليها في ترتيبها الهجائي).

اَلْمُعَلِّق، اَلْمُحَشِّي scholiast

الشخص الذي يُهمِّش المُتون بشروح ومُلاحَظات أو يكتب شرحاً لها أو حاشية عليها بالهامش.

مِثال ذلك: حاشية محمد الدمنهوري (١٨٧١ م) المعروفة بالحاشية الكبرى.

اَلْمُعَلَّقات the seven odes; (Muʻallaqāt)

هي القصائد السَّبْع - أو العشر في رِواية - التي كان يُنشدها المشاهير من شعراء الجاهلية أمامَ النابغة

الذُّبْياني، فيقر تعليقها على الكعبة، ولذلك سميت، على ما يُرْوَى، بالمعلّقات. وكان حكم النابغة في ذلك قاطعاً. ومن هذه المعلقات معلقة امْرِىء القَيْس، ومعلقة طَرَفَة، ومعلقة زُهير، ومعلقة لَبِيد، ومعلقة عَنْتَرَة، ومعلقة عمرو بن كُلْثُوم، ومعلقة الحارث بن حِلِّزة. (انظر: أصحاب السُّمْط السبع)

المَعْلَمة (انظر: الموسوعة).

اَلْمَعْنَى، الْمَدْلُول
meaning; sense

ترجمة ظواهر خارجية، من أحداث أو أشخاص أو أشياء أو رموز لها، (كالكلمات أو الصور مثلاً) إلى مُدْرَكات ذِهْنِية مُتواضَع عليها.

وقد اختلف الفلاسفة في تحديد المقصود بـ «المعنى»، وامتد الاختلاف إلى ميدان النقد الأدبي ودراسة اللغويات. فإذا تناولنا وظائف الشِّعر، فيما عدا وظيفته الجَمالية، استطعنا أن نتساءل عن وظيفته الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية أو الدينية مثلاً، ولكنَّ هناك مرحلةً سابقة لكل ذلك هي مرحلة تحديد نوع المدلول أو المعنى الذي نستمده من القطعة الشعرية قبل أن نَصُبَّ ذلك المعنى في قالَبٍ من الوظائف المذكورة. وهناك أَبْسَط تعريف للمدلول أو المعنى، ينطبق على الشعر وغير الشعر، وهو إيماء الرموز اللفظية وعلاقاتها النحوية إلى أشياء موجودة في العالم الخارجي أو إلى أفكار ووجْدانات مشترَكَة بين الناس جميعاً. فإذا أخذنا هذا التعريف أساساً لنا وجدناه يتضمن مبدأ الانتظام ومبدأ القاعدة. فالأول يعني أنه يتطلب وجود عَلاقة سببية عامة بين التعبير في ظروف معينة وبين استجابة أناس ينتمون إلى فريق لغوي معيَّن. أما المبدأ الثاني فيتطلب أن يخضع استعمال الكلمة أو العِبارة لقواعد الصحة أو الخطأ حسب ما يتواضع عليه الفريق اللغوي. وقد توسع علماء اللغة في هذا المفهوم فقسموا المعنى على أساس أنواع الاستجابات التي يثيرها إلى: ١ ـ معنى انفعالي: ٢ ـ ومعنى إدراكي أو وصفي (وقد سماه أيضاً أوجدن Ogden ورتشاردز Richards ـ في كتابها المشهور «معنى المعنى» The Meaning of Meaning ـ «الإحالّة» referential meaning). ويمكن تعريف المعنى الانفعالي بأنه ذلك المعنى المؤدِّي إلى مجموعة من الانفعالات لدى المُستمع أو القارىء عند استجابته للمعنى أو استعمال نوع من المثيرات في الكلام بالنسبة للمتكلِّم. أما المعنى الإدراكي فالإثارة والاستجابة فيه لا تخرجان عن حيز الإدراك الذهني كالتفكير والاعتقاد والافتراض والشك مثلاً. وقد جرت العادة على تقسيم المعنى الإدراكي إلى علاقتين: ا ـ العلاقة بين الاسم والمسمَّى، وتسمى هنا بمدلول الكلمة denotation. ب ـ العَلاقة بين الكلمة وبعض خصائص الأشياء أو صفاتها، فتعتبر هذه الصفات بمثابة مجموع الأوصاف والعناصر التي تساعد الذهن على تحديد مفهوم معين intention.

وقد اتفق المناطقة على تسمية هذه العلاقة بمفهوم الكلمة connotation، ويمثل أحياناً لذلك بأن كلمة «الإنسان» تعني في عَلاقتها الإدراكية الأُولى زَيْداً من الناس، بينما تعني في علاقتها الإدراكية الثانية حيواناً ناطقاً ذا قدمين.

وللمعنى مبحث آخَر في كتب الأدب في العصور الوسطى الأُوربية، ويتضمن أربعة أنواع فيما يتعلق بأي أثر أدبي قَيِّم: ١ ـ المعنى التاريخي، أي المعنى الحرفي للسَّرْد نفسه ٢ ـ المعنى المَجازي، وهو ما يمكن أن يُستمدَّ من السرد من حقائق عامة تهم الإنسانية بأسرها ٣ ـ المعنى المجازي البعيد، وهو الذي يرمز إلى درس أخلاقي خاص ٤ ـ ما سمي بالمعنى التأويلي، ويقصد به ذلك الذي يشير أو يُومىء إلى رؤيا متصوفة روحية لحقيقة أزلية أبدية لا تدركها النفس بالطريقة العادية.

المعنَى الكليّ (انظر: التصوُّر).

اَلْمَعْهَدُ الْعالي
academy

مكان تُدرَّس فيه موادُّ أو مَهارات دراسة متقدمة.

مثال ذلك: « المعهد العالي للموسيقى » بالقاهرة.

المُغالَطة، الأُغْلُوطة sophism

المقدِّمات الشبيهة بالحق والمتمشية مع قواعد الاستدلال الصورية، غير أنها تؤدي إلى نتائج غير مقبولة.

اَلْمُغالَطة الغَرَضِيّة intentional fallacy

كان ألكسندر بوب Alexander Pope الشاعر الإنجليزي (١٦٨٨ - ١٧٤٤ م) ينص في قصيدته المسمَّاة « مَقال في النقد » Essay on Criticism (١٧١١ ميلادياً) على أن الناقد عليه أن يُراعي غرض المؤلِّف من تأليفه للأثر الأدبي عند حُكْمه عليه. ولكن الكثير من نُقَّاد العصر الحديث يعتبرون القصيدة وثيقة عامة أُعلنت على الناس، مُكتملةً في حد ذاتها، وأن أي اعتبار خارج نصها لا يخص القارىء بحال من الأحوال. كذلك اتفقوا على تسمية تلك النزعة ـ التي ترمي إلى إبداء الحُكم على الأثر الأدبي استناداً على نجاح المؤلِّف أو فَشَلِهِ في التعبير عن غرضه ـ « بالمغالَطة الغرضية ».

ويرى هؤلاء النقاد أن هذه المغالطة وليدة النَّزعة الذاتية التي ازدهرت بين النقاد والشعراء الرومانتيكيين. تلك النزعة التي كانت تهتم اهتماماً مفرطاً بالحالات الوِجْدانية للمؤلِّف من حَيْثُ التعبير عنها أو محاولة إدراكها. لذلك يرون ضرورة العودة إلى النص أو إلى العمل الفني في حد ذاته بوصفه مِعياراً للنقد. وكتب الناقدان الأمريكيان المُعاصِران و. ك. ومزت W.K. Wimsatt, Jr. ومونرو بيردزلي Monroe Beardsley في كتابهما « الأيقونة اللفظية » The Verbal Icon (١٩٥٤ م): « ليست القصيدة مِلْكاً للناقد ولا لمؤلِّفها فإنها قد انفصمت عن مؤلِّفها منذ ولادتها، وتجول وحدها في العالَم بعيدةً عن سُلطانه في التحكُّم فيها أو فرضِ غَرَضٍ عليها، فالقصيدة مِلْكٌ للجمهور . . . ».

اَلْمُغالَطةُ الْوِجْدانيّة pathetic fallacy

وهي نسبة المشاعر البشرية إلى الطبيعة غير البشرية. وهذا مُصطَلَح صكَّهُ الأديب الإنجليزي چون راسكين John Ruskin (١٨١٩ - ١٩٠٠) في الفصل الثاني عشر من الجزء الثالث في كتابه « المصورون المحدثون » Modern Painters (١٨٥٦). والمراد بهذا المصطلَح مَيْل الشعراء والمصورين لنسبة المشاعر البشرية إلى الطبيعة التي يصورونها في أشعارهم أو لوحاتهم، وذلك نتيجة لثورة انفعالاتهم، الأمر الذي يؤدي إلى المغالَطة في تصويرهم للأشياء الخارجية على حد قول راسكين، فيقسم راسكين الشعراء نوعين: الطبقة العليا من أمثال هوميروس ودانتي وشكسبير، وهم وحدهم الخَلاَّقون في نظره، ومن لا يقعون أبداً في هذه المغالطة. أما النوع الثاني فهم الذين يستمدون شعرهم من التأمل والإدراك (من أمثال وردزورث Wordsworth وكولردج Coleridge وكيتس Keats وتنيسون Tennyson). وهم في رأي راسكين يسرفون في الالتجاء إلى المغالَطة الوجدانية. وقد ربط بين هذا التقسيم الثنائي للشعراء وتقسيم رباعي له أيضاً على النحو الآتي:

ـ فقد وصف « اللاشاعر » بأنه هو الذي يُدْرِك الأشياء إدراكاً صحيحاً من غير أن يؤثِّر الانفعال في إدراكه.

ـ أما « الشاعر الثانوي » فهو من يدرك الأشياء خطأً لتأثُّره بالانفعالات.

ـ و« الشاعر من الطبقة الأولى » هو من يدرك الأشياء إدراكاً صحيحاً برغم ثورة انفعالاته.

ـ وأما « الشاعر المُلْهَم » فهو في نظر راسكين ذلك الرجل القوي الذي يستسلم رغم قوته لتأثيرات أقوى من إرادته، فنظرته بالتالي تصبح غير دقيقة، لأن ما يراه شيء يفوق إدراكه إلى حد لا يتصوره العقل. ويرى راسكين أن المغالطة الوجدانية تكمن في الشعراء

الثانويين وفي الشعراء الملهمين، ويستهجنها في النوع الأول لأنها، على حد قوله، نتيجة شعور أو إدراك غير دقيق، ويُحبِّذها في الشاعر المُلْهَم لأنه يلجأ إلى المغالطة مع إدراكه التام لمصدر المشاعر القوية التي تدفعه إلى هذه المغالطة.

وبرغم أن الفكرة التي تنطوي عليها المغالطة الوجدانية موجودة عند الشعراء والنُّقَّاد منذ القدم إلا أن راسكين هو الذي لجأ إلى هذا المصطَلَح ليعطي التفسير الفلسفي للتفرقة بين الشاعر أو الفنان الأصيل وبين من يستسلم للعاطفية المفرطة من الشعراء أو الفنانين.

مَغانِي الْمَدِينة الْمُنَوَّرة — the concert halls of Medina

كان بالمدينة في عصر بني أمية (٤٠ - ١٣٢ هـ) دورٌ للغناء يؤمُّها الشباب كل ليلة، وأشهرها «دار جَمِيلة» التي كانت تَعجّ بالمغنين والمغنيات يتغنون الغناء المصحوب بالجَوْقات الكبيرة أو المصحوب بالرقص والضرب على الآلات الموسيقية، كما كانت جميلة تقوم أحياناً باستعراض يضم أشهر المغنين والمغنيات (الأغاني ٨ - ١٨٦ وما بعدها). وفي هذا الجو المَرِح نهض الشعر نهضة عظيمة على يد الأنصار والمُتَعَرِّبين من الموالي، وكثرة أشعارهم تجري في الحب والغَزَل بتأثير فن الغناء الجديد. ومن شعراء الأنصار عبد الرحمن ابن حسّان وابنه سعيد، ومن شعراء الموالي موسى شَهَوات، وأخوه إسماعيل بن يسار النِّسائي.

ولم تكن مكةُ في ذلك العصر أقلَّ ثَراءً وتحضراً وترفاً وشعراً من المدينة. ومن شعرائها عبد الرحمن بن أبي عمّار الجُشَمي.

اَلْمُغايَرة — antiphrasis

(القاموس الفرنسي العربي للأب بيلو، تحقيق الأب نخلة اليسوعي) استعمال الكلام في مَعنى عكس معناه الأصلي للخوف أو التهكّم، أو التفاؤل، وذلك كإطلاق لفظ مَفازَة على الصحراء التي يَبِيد (يهلك) فيها المُتجوِّل بدلاً من بيداء تَفاؤلا بفوزه في اختراقها.

اَلْمَغْزَى — moral

تلك العِبْرة أو ذلك الدرس الأخلاقي الذي يمكن استخلاصه من أثر أدبي سواء أراده مؤلفه صراحةً أو جاء بطريق الاستنباط. والمغزى يوجد في أغلب القِصَص الأخلاقية وحكايات الحيوان والأساطير والخرافات التي تعتمد على تجسيد المعاني في نسخ حبْكة القصص الرمزي. وقد ذهب كثير من نقاد الأدب في العصر الحديث إلى عدم التعرض لمغزى الأثر الأدبي استناداً إلى الفكرة بأن الأثر الأدبي كل لا يتجزأ، أساسه حسن السَّبْك والتجربة الجمالية.

اَلْمُفارَقة — paradox

في الفلسفة: إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوعٍ ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات.

اَلْمُفارَقَةُ الزَّمَنِيَّة — anachronism; parachronism

وضع الشيء أو الحادثة الحاضرة، في غير مكانها التاريخي، كذكر الساعة في قصة تدور حوادثها في عهد الرومان كما فعل شكسبير في رواية «يوليوس قيصر».

اَلْمِفْتاح — key

وهو الدليل لحل رموز لا يدركها جميع الناس، وذلك كالكتب التي تساعد القارىء على فهم مصطلَحات العلوم، مِثال ذلك: مِفْتاح العلوم للسكاكي (٥٥٤ - ٦٢٦ هـ). وله أيضاً معنى آخَر هو الدليل الذي يُلحق أحياناً ببعض الروايات التي ترمز شخصياتها إلى شخصيات حقيقية في المجتمع، مِثال ذلك: المِفْتاح الذي يفسِّر لنا أصْل شخصيات روايات الكاتب الفرنسي مارسيل بروست Marcel Proust.

مُفَخَّم، طَنّان — grandiloquent

صِفة للكلام أو الأسلوب المتكلف الذي يُغالي فيه

المتكلِّم بذِكْر الكلمات الرنانة الجوفاء.

مُفْرَداتُ اللّغة vocabulary

ويُقصد بها عادة مُفرَدات اللغة التي يستعملها مؤلِّف معيَّن أو فئة معيَّنة من المتخصصين.

اَلْمُفَضّلِيّات (Mufaḍḍaliyyāt)

هي ١٢٦ أو ١٢٨ قصيدة من أروع ما وصل إلينا من نصوص الشعر الجاهلي (والإسلامي) التي رواها المُفَضَّل بن محمد بن يَعْلَى الضَّبِّيّ (١٧٠ هـ تقريباً)، وكان عالماً بأشعار الجاهلية وأخبارها وأيامها وأنساب العرب وأصولها علماً لا يَرْقَى إليه الشك، وهي موزعة على سبعة وستين شاعراً منهم سبعة وأربعون جاهلياً.

اَلْمَفْعُولُ به direct object

هو اسم صَرِيح أو مُؤَوَّل، وظاهِر أو مُضْمَر، يدل على من وقع عليه الفعل. فالمفعول به الصريح مثل: أقام المصريون السدَّ العالي في أسوان، فالسد مفعول به صريح وظاهر، والمؤول مثل عرفت أنَّكَ ذاهبٌ إلى المكتبة أي ذهابَك، وأود أن تُوَفَّقَ في دراستك أي تَوْفيقَكَ، ومثال المفعول به المضمر عَلَّمَتْنِي تَجارِبي أن أخاطب التلاميذ على قدر مُسْتَواهُمْ، فالياء في علمتني ضمير مُتَكَلِّم مفعول به.

اَلْمَفْعُولُ فِيه (انظر: الظرف).

اَلْمَفْعُولُ لأَجْله causative object

هو مصدر قَلْبِيّ فَضْلة (أي يمكن الاستغناء عنه) منصوب، يفيد التعليل، مُتَّحِد مع عامله في الزمن والفاعل، وذلك كقولك: قمتُ احتراماً لوالِدي، فاحتراماً مصدر قلبي لأنه من أفعال النفس الباطنة، وليس من أفعال الجوارح، وهو يفيد عِلّة القيام، كما أنه يتحد مع فعله في الوقت والفاعل لأن زمن القيام والاحترام واحد، كما أن القيام والاحترام صادران من المتكلم، وهو أيضاً فضلة لأن الجملة (قمت لوالدي) يتم معناها بدونه. وقد يسمى المفعول له.

اَلْمَفْعُولُ لَه (انظر: المفعول لأجله).

اَلْمَفْعُولُ الْمُطْلَق unrestricted object

هو مَصْدَر فَضْلة (أي يمكن الاستغناء عنه)، منصوب مُؤَكِّد لفعله أو مُبَيِّن لنوعه أو عدده، يدل على مطلق وقوع الحدث من غير تَقَيُّد بمعنى آخر كالإلْصاق (في المفعول به) والتَّعْليل (في المفعول لأجله)، والزمان والمكان (في الظَّرْف أو المفعول فيه) والمُصاحبَة (كالمفعول معه) وهو فضلة أي ليس عمدة كالخبر في قولك: فَرَحِي بالنصر فرحٌ عظيمٌ لأن الخبر ضروري للمبتدأ ولا يمكن الاستغناء عنه. والمفعول المطلق ـ كما يؤخذ من التعريف ـ إما مُؤَكِّدٌ لِلْفِعْل كفهمت الدرس فَهْماً، ويسمى «مُبْهَماً»، وإما مبين للنوع كفهمت الدرس فهماً جَيِّداً، وإما مبين للعدد كقرأت الكتاب مَرَّتَيْن. وتنوب عن المفعول المطلق أنواعٌ كثيرة منها: «كُلّ»، و«بَعْض»، و«عَدَدُ مَرّاتِ الفِعْل»، بشرط إضافتها إلى مَصْدَرِ الفِعْل، مثال ذلك قوله تعالى: «فَلاَ تَميلوا كُلَّ الميلِ»، وأَكَلْتُ بَعْضَ الأَكْلِ، وَوَقَّعَ الخليفةُ خَمْسَةَ تَوْقِيعات.

(للاستزادة من هذا البحث انظر: شرح الأشموني على أَلْفِيّةِ ابن مالِك، لغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد، النحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين).

اَلْمَفْعُولُ مَعَه concomitate object

اسم مَنْصُوب فَضْلة (أي يمكن الاستغناء عنه) يقع بعد واو المَعِيّة (أي التي بمعنى مع) المسبوقة بجملة فعلية أو اسم فيه معنى الفعل، مثال ذلك: سِرْت والنيلَ، وقول الشاعر:

فَحَسْبُكَ وَالضَّحّاكَ سَيْفٌ مُهَنَّدُ

أي كافِيكَ، وهو اسم فيه معنى الفعل. والضحاكَ الواو واو المعية، الضحاك مفعول معه.

اَلْمُفَكِّرة، سِجِلُّ الْمُلاحَظات notebook

كراسة يدون فيها الأديب ما يتبادر إلى ذهنه من أفكار أو صور شعرية أو أجزاء من حوار أو

مُلاحَظات أو أوصاف يمكن أن يستفيد منها فيما بعد أثناء قيامه بكتابة أثر أدبي. وتكون هذه الكراسات مفيدة جداً بالنسبة للنقاد والبحّاثة عندما يدرسون أديباً معيّناً ليقارنوا بين ما كتبه في أثره الفني المطبوع الكامل وبين تلك الأجزاء المتفرقة التي دوّنها في شكل مُسَوَّدة قبل ذلك، إذ يمكن أن يستدل من خلال ذلك على التطورات المختلفة للإبداع الفني.

اَلْمَفْهُوم connotation

هو المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في ذِهْن الإنسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية أو جماعية، كما إذا ذُكِر اسمُ شارعٍ ما فإنه قد يُذكِّر المرء بشيء يَكرهه له ارتباط بهذا الشارع، وكما إذا ذُكِرَت كلمة «الأم» فإنها تُثير في ذِهن الفرد عادةً فِكْرَتَي الشَّفقة والحَنان.

اَلْمُقابَلة collation

مُقابَلة النصوص بعضِها ببعضٍ بقَصْد تحقيق الكِتاب، ويكون ذلك عادةً بالنسبة للمخطوطات، وقد يكون في المطبوعات القديمة بمُقابَلة طَبَعاتها المختلفة بعضِها ببعض. مِثال ذلك مقابلة النُّسَخ المخطوطة المُختلِفة لكِتاب الأغاني قبل طبعه ونشره.

والمقابلة antithesis هي، في البَديع العربي، أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم بما يقابل كُلاًّ على الترتيب، ومثالها قول الجَعْدِيّ (مُخَضْرَم):

فتًى تَمَّ فيه ما يَسُرُّ صَديقَهُ
على أنَّ فيه ما يَسُوءُ الأعادِيا.

المُقابَلة العَكْسِيّة (انظر: تصالُب الكلام).

اَلْمُقارَنة (muqārana)

هي ـ عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) ـ «أن يَقْرِنَ الشاعر الاستعارةَ بالتشبيه أو المُبالَغَة أو غيرها، مع وجود وَصْل أو قَرِينة دقيقة المَلْمَس بعيدِ الوصولُ إليها إلا من الحاذِق»، ومَثَّلَ لها بقول تَميم بن مُقْبِل (مخضرم):

لَدُنْ غَدوةٍ حتى نَزَعْنا عَشِيَّةً
وقد مات شَطْرُ الشمس والشطرُ مُدْنِفُ

فاقترن في هذا البيت الإرْداف (الكناية) بالاستعارة لأنه عبر عن الغروب بموت شطر الشمس في أول العجز، واستعار للشطر الثاني المدنف (المُشْرِف على الموت، أي القريب من الغروب) في آخر العجُز.

(الدكتور حفني محمد شرف ـ ابن أبي الإصبع المصري بين علماء البلاغة).

اَلْمَقال، الرِّسالة essay

كُلّ مؤلَّف ليس من صفاته التعمق في بحث موضوع ما، ولكنه يتناول الأفكار العامة المتعلقة بذلك الموضوع. ويكون نثراً قصيراً عادة. ويمكن تقسيم المقال في الأدب الإنجليزي إلى نوعين:

١ ـ المقال الحر، وهو الذي ظهر في القرن السابع عشر تحت تأثير فرانسيس بيكون Francis Bacon الإنجليزي وميشيل مونتنى Michel de Montaigne الفرنسي، ويتميز بأسلوبه التَّجْرِيبيّ الشخصي الخفيف الذي لا يعالج الموضوع بطريقة منهجية مطلقة.

٢ ـ والمقال المنهجي، وهو الذي يعالج بطريقة جِدِّية موضوعاً معيناً من الموضوعات التي تتعلق بالعلم والنقد والفلسفة في أسلوب رفيع لا يتطرق إليه الخيال إلا لأغراض بلاغية.

ويمكن اعتبار كتاب «النَّظَرات» للمنفلوطي، مجموعة مقالات من النوع الأول، كما يمكن أن نعتبر كتاب «عبقرية عمر» للعقاد مثالاً للنوع الثاني.

اَلْمَقالُ الشِّعْرِيّ poetical essay

هو مقال في موضوع كان من المُمكن مُعالَجته بالنثر عادةً، إلا أنه قد عولج نَظْماً إما رغبةً من الشاعر في إظهار براعةٍ ما، وإما لأن الموضوع، لما فيه من مَعانٍ فلسفية عامة، قد يظهر أشد تأثيراً إذا نظم شعراً. مِثال ذلك من الأدب العربي قصيدة أبي العلاء المَعَرِّي (٤٤٩ هجرية) التي مطلعها:

غَيْـــرُ مُجْـــدٍ في مِلّتي واعتِقـــادي
نَـــوْحُ بـــاكٍ ولا تَـــرَنُّـــمُ شـــادِ.

اَلْمَقالةُ النَّقْدِيّة critique

مَقال طويل يتناول أعمال أديب أو أحد مُؤَلَّفاته بالنقد المُفصَّل. مِثال ذلك مقالات الدكتور لويس عوض في نقد شِعْر صلاح عبد الصبور وتقديمه.

اَلْمَقامة (maqāma)

هي في الأدب العربي قصة قصيرة مسجوعة تتضمن عِظَة أو مُلْحة أو نادرة، كان الأدباء يَتَبارَوْن في كتابتها إظهاراً لما يمتازون به من براعة لُغوية وأدبية. وأصل معناها «المجلس» و«الجماعة من الناس».

وأشهر كُتّاب المقامات بديع الزمان الهمذاني (المتوفى ٣٩٣ هـ)، والحريري (المتوفى ٥١٠ هـ).

مَقاييسُ الشِّعْر poetic criteria

هي كثيرة منها:

١ - مُلاحَظة الشعراء لقواعد اللغة والنحو والعَروض أو عدم ملاحظتهم لها، فقول جَرير (١١٠ أو ١١٤ هـ):

عَـرِيـنٌ مِـن عُـرَيْنَـةَ لَيْسَ مِنّـا
بَـرِئْتُ إلى عُـرَيْنَـةَ مِـن عَـرِيـنِ
عَـرَفْنـا جَعْفَـراً وَبَني عُبَيْـدٍ
وَأَنْكَـرْنـا زَعـانِـفَ آخَـرِيـنِ.

معيب لأنك إن فتحت نون (آخرين) كان في البيتين «إصْراف» وهو من عيوب القافية، وإن كسرتها لتلائم (عرينِ) فهي ضرورة غير سائغة. (انظر: الإصراف)

٢ - الموضوع: فمن كان أكثر تَفَنُّناً فيه حُكِمَ له بالتقدم. قال ذو الرُّمّة (١١٧ هـ) للفَرَزْدَق (١١٠ أو ١١٤ هـ): «ما لي لا ألحق بكم معاشرَ الفُحول؟» فقال له: «لتجافيك عن المدح والهجاء واقتصارك على الرسوم والديار».

٣ - إصابةُ التَّشْبيه: قال أبو عُبَيْدَة (٢١٠ أو ٢١١ هـ): أنشد ذو الرمة (١١٧ هـ) أميرَ الْيَمامة، وجريرٌ (١١٠ أو ١١٤ هـ) شاهِد، فقال له الأمير: ما تقول في شعره؟ قال: نُقَطُ عَرُوس وأَبْعارُ ظِباء، ومع هذا فقد قَدَرَ من التشبيه على ما لم يقدِرْ عليه غيرُه.

٤ - الأصالة في الشعر: فقد أنشد الأَخْطَل (٩٢ أو ٩٥ هـ) ابنَ بَشِير المَدْيَنِيّ قوله:

حتى إذا أخـــذ الزجـــاجَ أكُفُّنـــا
نَفَحَـتْ فَـأَدْرَكَ رِيحَهـا الْمَـزْكُـومُ.

واعترف أمامه بسرقته من قول الأَعْشَى (تُوُفِّيَ أولَ ظهور الإسلام):

مِـن خَمْـرِ عـانـةَ قـد أتـى لِخِتـامِهـا
حَـوْلٌ تُفِـضُّ غَمامَـةَ الْمَـزْكُـومِ.

٥ - سَيْرُورةُ الشِّعْر وجَرَيانُهُ على كل لسان، فقد «تذاكر الفرزدق (١١٠ أو ١١٤ هـ) والأخطل (٩٢ أو ٩٥ هـ) جريرا (١١٠ أو ١١٤ هـ)، فقال له الأخطل: واللهِ إنك وإياي لأَشْعَرُ منه غير أنه أُعطِيَ من سيرورة الشعر شيئاً ما أُعْطِيَهُ أحد، لقد قلت بيتاً ما أعرف في الدنيا بيتاً أَهْجَى منه:

قـوم إذا اسْتَنْبَـحَ الأضيـافُ كلبَهُـمُ
قـالـوا لأمهِـمُ بـولي على النـارِ

فلم يَرْوِهِ إلا حكماءُ أهل الشعر، وقال هو:

والتَغْلَبِـيُّ إذا تُنُبِّـحَ لِلْقِـرَى
هَـرَّ اسْتَـهُ وَتَمَثَّـلَ الأَمْثـالاَ

فلم يبقَ سُقاةٌ ولا أمثالُهم إلا رَوَوْهُ، قال: فقضينا يومئذ لجرير أنه أَسْيَرُ شِعْراً منها». (تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع).

(أول - للدكتور محمد زغلول سلام).

اَلْمُقْتَبَس، اَلْمُقْتَطَف excerpt

قطعة من مؤلَّف مطبوع أو مخطوط توضع في

مؤلَّف آخَر لغرض من الأغراض .

اَلْمُقْتَضَب (muqtaḍab)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي أوردها الخليلُ ابنُ أحمدَ (١٠٠ - ١٧٤ هـ ؟)، وتَفْعِيلَـــه : (مَفْعُولاتُ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ) مرتين، مرة في كل شَطْر. ولم يرد إلا مَجْزُوءاً، مثال ذلك قول شوقي (١٩٣٢ م) :

حَـــفَّ كَـــأْسَهـــا الْحَبَـــبُ
فَهْـــيَ فِضَّـــةٌ ذَهَـــبُ .

(انظر : البحر) .

اَلْمُقْتَطَفات anthology

في الأصل مجموعة من أجمل القِطَع الشِّعرية، ويُقصد بها الآن أيُّ مجموعة من المختارات الأدبية شعريةً كانت أو نَثْرِيَّةً .

اَلْمُقَدِّمة introduction

وهي في الخَطابة المبنية على نظريات أرسطو وشيشرون : الجزء الأول من الخُطبة المكوَّنة من أربعة أجزاء . أما المعنى السائد للمقدمة، فهو الفصل الأول من كِتاب يتناول بشيء من الإجمال الأُسس التي يقوم عليها الكِتاب، والتي بدونها لا يمكن أن يفهم تخطيط تأليفه، والمألوف أن تكون المقدمة في طول فصل تقريباً تمييزاً لها عن التمهيد السابق عليها .

والمقدمة premise عند ابن سينا (٤٢٨ هجرية) في « النجاة » : قول يوجب شيئاً لشيء أو يسلب شيئاً عن شيء .

والمقدِّمة عند الجرجاني (٨١٦ هـ) في تعريفاته : تُطلَق تارةً على ما يتوقف عليه الأبحاث الآتية، وتارةً تُطلَق على قضية جعلت جزء القياس، وتارةً تُطلَق على ما يتوقف عليه صحة الدليل .

وقد يقصد بالمقدمة : prolegomena مَقال طويل يقدِّم به المؤلِّف أهمَّ المبادىء والمناهج التي سيقوم عليها مُؤلَّفه فيما بَعْدُ .

وأشهر مِثال لذلك مقدِّمة ابن خلدون (٨٠٨ هـ) التي قدم بها كِتابه المسمَّى « العِبَرُ وديوان المبتدأ والخَبَر » أو « تاريخ ابن خلدون » .

وفي الأدب : استُعمل مصطلح المقدمة induction بإنجلترا في القرن السادس عشر بمعنى مشهد استهلالي تقدم بعده المسرحية كما هي الحال في مقدمة « ترويض الشرسة » The Taming of the Shrew لشكسبير (كتبت حوالى ١٥٩٤، ومُثِّلت في نفس السنة، ولم تُنْشَرْ إلا سنة ١٦٢٣). كما استُعمل هذا المصطلَح بمعنى المقدمة لقصيدة طويلة كما هي الحال في مقدمة « مرآة الأساتذة » The Mirror for Magistrates (١٥٦٣) لتوماس ساكفيل Thomas Sackville وهذه المقدمة تصف زيارة الشاعِر للعالَم السُّفْلِي، نَسْجاً على مِنوال ڤرجيل ودانتي، تقابله فيه أطياف عُظماء المَوْتَى، وكل منهم يَقُصُّ للشاعر الأسباب المُفْجِعة التي أدَّتْ إلى سقوطه في الجحيم .

اَلْمَقْصُور abbreviated noun

هو الاسم المُعْرَب الذي آخره أَلِف لازمة مثل الفَتَى والعُلَى والأُولَى، وتُقَدَّرُ في إعرابه الحركاتُ على الألف لِلتَّعَذُّر (أي استحالة النطق بالألف محركة) . فتقول : مرفوع بضمة مقدرة على الألف للتعذر في حالة الرفع، ومنصوب بفتحة مقدرة على الألف للتعذر في حالة النصب، ومجرور بكسرة مقدرة على الألف للتعذر في حالة الجر .

اَلْمَقْطَع syllable

وحدة صوتية أساسية يُعرِّفها علماء اللغة المحدثون من الناحية الوظيفية بأنها صوت لِين يصاحبه صوت أو صوتان ساكنان بحيث يكون مظهراً لهما . والمقطع نوعان :
١ - متحرك و٢ - ساكن .

فالأول هو الذي ينتهي بصوت لِين قصير أو طويل، والساكن هو الذي ينتهي بصوت ساكن .

فالفعل (فتح) مثلاً مكون من ثلاثة مقاطع من النوع الأول، و(قَوْلٌ) مكون من مقطعين من النوع الثاني.

والمقطع couplet أيضاً: هو الوحدة من قصيدة متعددة الوَحَدات، كل منها بيتان أو أكثر، تتنوع فيها القافية، وربما تنوع الوزن. (محمود تيمور: معجم ألفاظ الحضارة).

اَلْمَقْطَعُ الثُّلاثِيّ tercet

مَقْطع شعري مكوَّن من ثلاثة أبيات تلتزم نَمَطاً معيَّناً في القافية يتكرر في بقية المقاطع الشعرية الأخرى في القصيدة. كما يُطلق هذا المصطلح أحياناً على النصف الأول أو الثاني من السداسية التي ينتهي بها السونتو.

اَلْمَقْطَعُ الشِّعْرِيّ stanza

مجموعة من أبيات الشعر تزيد عادةً على الثلاثة، وتَتَّحِد في نظام القافية وفي الوزن مع غيرها من المَقاطع في القصيدة الواحدة.

والمَقْطَع الشِّعْرِيّ (اَلدَّوْر) batch هو مجموعة من الأبيات تربط بينها قافية واحدة أو نظام واحد من القوافي، وهو في الشعر الأوربي يكوِّن وَحْدة عَرُوضية تتكرر في بقية القصيدة. ويَصْدُق هذا المصطلَح بصفة خاصة على المقاطع في الأغاني الخفيفة أو التراتيل الدينية. (انظر: الموشح).

اَلْمَقْطَعُ الْمُرَفَّل hypermetre

هو المقطع غير المنبور غالباً الزائد على وزن البيت السداسي التفعيلة في الشعر اليوناني واللاتيني.

(انظر: الترفيل في العَروض العربي).

اَلْمَقْطَعُ الْمَنْبُور، اَلْحَرَكَةُ الطَّوِيلة arsis

في العَروض الإنجليزي: ذلك المَقْطَع من التفعيلة الذي يَقعُ عليه الإرتكاز الصَّوْتي إما بالنبر أو بالمدّ.

اَلْمُقَفَّع (Muqaffa‘)

هو لقب لداذَوَيْه المجوسي والد ابن المقفع، والذي كان يتولى خَراج فارِس للحجّاج بن يوسف الثَّقَفِيّ. وإنما لُقِّبَ بالمقفع لأنه احْتَجَنَ من مال السلطان شَيْئاً (أي ضمه إلى ماله)، فضربه الحجاج حتى تَقَفَّعَتْ يدُه (أي تَقَبَّضَتْ).

اَلْمُقَفَّى (muqaffā)

يُقْصَدُ به، في العَرُوض العربي، البيتُ من الشعر الذي يتفق عَرُوضُه وضَرْبُه وَزْناً وقافِيةً، ومثاله: قول الشاعر:

ضرب الظَّلْمُ في الدِّيارِ قِبابَا
فاَسْتَشِيطُوا على الزَّمانِ غِضابَا.

فقبابا وغضابا متفقتان وزناً وقافية.
(انظر: العَرُوض والضَّرْب والقافية).

اَلْمَقْهَى الأَدَبِيّ literary coffee - house

انتشر شَرَاب القهوة في أُوربا في مُنْتَصَف القرن السابع عشر، وأخذت المقاهي تُنافس الحانات في كونها مُنتدًى للأُدباء. ويمكن القول بأن المقاهي في فرنسا لعبت دوراً أهم منها في إنجلترا حيث كانت الأندية الأدبية في الحانات هي المكان الطبيعي لاجتماع الأدباء. ومن أهم المقاهي الأدبية في مصر الحديثة «بار اللّوا» و«الأنجلو» و«بَعْكُوكة دار الكتب المصرية»، حيث كان يجتمع فيها الشعراء والكُتَّاب من أمثال حافظ ابراهيم والهراوي وأحمد رامي وأحمد الزين وأحمد نسيم والأسمر وغيرهم يتناشدون فيها الأشعار.

مِقْيَاسُ الْمَخْطُوطات colon

في علم دراسة الكتابة القديمة: جزء من الجملة أو مجموعة من هذه الأجزاء تُكوِّن سطراً كاملاً، وتُتَّخَذ معياراً لِقياس المخطوطات أو النصوص القديمة.

اَلْمُقَيِّن impresario; (muqayyin)

هو تاجر القَيْنات أو الجَوارِي اللائي كن يُحْسِنَّ الغِناء بالعراق في العصر العباسي، ونظراً لأثمانهن الباهظة كان المقينون يُعْنَوْنَ بتعليمهنَّ فَنَّ الغِناء، وجاراهم في ذلك كِبار المغنين من أمثال إبراهيم المَوْصِلِيّ وابنه اسحق. وكان الشعراء وغيرهم

يزورونهن في دور أصحابهن مـن المقينين، فيُشعِـنَ في قلوبهم كثيراً من ضروب الرقة والظَّرْف، وكان لذلك أثره البالغ في الشعر والشعراء.

المَكْتَبة الخاصّة private library

مجموعة الكتب التي يملكها شخص كالمكتبة الزَّكية، والخزانة التَّيْمُوريّة قبل نقلها إلى دارِ الكتب بالقاهرة.

اَلْمَكْتَبةُ الْعامّة، دارُ الْكُتُب الْعامّة public library

مكان تَمْلِكه الدولة أو هيئة عامة تجمع فيه أكبر عدد من الكُتُب لينتفع به القراء والباحثون في قاعات مُعَدَّة للقراءة والبَحْث. والأصل في المكتبات العامة أن يكون التردُّد عليها بالمجّان أو باشتراك رمزي، وقد يُسمح فيها بالاستعارة الخارجية، وتقيـد فيهـا أسماء القـراء وعُنـوانـاتهم حتى لا يتسلَّـل إليهـا الدُّخَلاء والعابثون. وفي أغلب الدول بالعالَم يُـوجَـد نِظـام «الإيداع القانوني» الذي بمقتضاه يُوضع عدد من النُّسخ من كل ما يطبع في الدولة بمكتباتها العامة.

المكتبة القومية (انظر: دار الكتب).

مَكْتُوبٌ عَلَى الْوَجْهَيْن opisthographic

صِفة تُطلَق على المخطوطة التي كُتب النص على أوراقها وجهاً وظهراً، وهذه هي الحال في المخطوطات العربية عامةً، أما المخطوطات الرومانية فقـد كـانـت تكتب وجهاً فقط، مع كتابة الحواشي والتعليقات في الظهر.

مَكْشُوف obscene

صِفـة تُطلـق على تلـك الكتـابـات التي تتنـاول موضوعات العَلاقـات الجنسيـة والدَّعـارة، لا بـروح موضوعية استقرائية، وإنما لمجرد إثارة الغريزة الجنسية لدى القراء. وفي كل عصر ووطن مجموعة كبيرة من النشرات الرخيصة التي تتّصف بهذه الصفة. وفي بعـض البلاد الغربية يتخصص فريق من الناشرين في إخراج نماذج من الأدب المكشوف إخراجاً فنياً بديعاً لترويجه بين طائفة خاصة من القراء وجامعـي الكتـب النـادرة الجميلة.

المُلاحَظة observation

ا ـ إحدى صور المعرفة التجريبية، وهي مشاهدة يَقِظَة للظواهر كما هي دون تعديلٍ أو تغيير.

ب ـ تختلف منهجياً عن التجربة التي لا بد فيها من تدخل المجرِّب، فيعدل ملاحظاتـه أو يستخـدمهـا في الكشف عن فرض أو في إثبات آخَر (مج ١٢).

اَلْمُلاحَنَةَ العامِّيّة slang

هي تلك اللغة العامية التي يتبادلها الناس، وهي دون مُستوى الكلام المهذَّب القِياسي. وفيها كلمات جديدة أو قديمة مُستعمَلة في معنى جديد. فهي بذلك تخرج عن كونها لهجة، أو عن كـونها لغـة خـاصـة بطبقـة مـن الطبقات، أو عن كونها مجرد تركيب عامي. مِثال ذلك في اللهجة المصرية كلمة نايلون للـدلالـة على مـا هـو ممتاز، وحوَّش التي كانت تعني جَمَعَ مُطْلَقاً فتخصصت في لهجة مصر بجَمْع المال.

مُلْتَهِمُ الْكُتُب، مُلازِمُ الْكُتُب، مُدْمِنَ القِراءَة «اَلأَرَضة» bookworm

من يُغالي في قراءة الكتب دون أن يمارِس أيَّ نشاط آخَر.

مِلْتُونِيّ Miltonic

صفة مأخوذة من اسم الشاعر الإنجليزي جون ملتون John Milton (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤ ميلادياً) ويقصـد بها أحد مَعانٍ ثلاثة: ١ ـ الالتزام بالأسلوب الرصين ذي الفِقَر الطويلة المرصعـة بعبارات من أصل لاتيني، وتراكيب هي أيضاً توحي بقواعد اللغة اللاتينية. ٢ ـ البراعة في إطالة التشبيه (وذلـك خـاصـة في ملحمتـه «الفـردوس المفقـود») بحيـث يـؤدي المشبَّـه بـه إلى مشبهات بها أخرى كثيرة تزيد من تقوية المعنى عن طريق تَداعي المعاني. ويُلاحَظ أن هذه البراعة محاكاة للأسلوب الذي اتبعه هوميروس في ملحمتيه الشهيرتين.

٣ - كما يقصد بهذا المصطلَح أيضاً نوع من السونتات أدخله ملتون في الشعر الإنجليزي، يلتزم فيه بالقوافي التي ابتدعها الشاعر الإيطالي بتراركا Francesco Petrarca (١٣٠٤ - ١٣٧٤ م) للأبيات الثمانية الأولى من السونتو (وهي على النحو الآتي: abbaabba)، إلا أن ملتون لا يلتزم بفكرة الانتقال إلى معنى جديد في الأبيات الستة الأخيرة، كما لا يلتزم بترتيب خاص لقوافي هذه الأبيات الستة على نحو ما كان مُتَّبعاً قَبْلَه.

اَلْمُلْحة، اَلنَّادرة، اَلطُّرْفة — witticism

وهو القول البليغ المثير للانتباه الذي يتميز بالْجِدّة والطَّرافة وإظهار البراعة في التفكير، والقدرة على تسلية القارىء أو السامع والترفيه عنه. (انظر: نادرة).

اَلْمُلْحَةُ الذَّكِيّة — epigram

منظومة قصيرة جداً تنتهي بفكرة طريفة ذكية. وذلك كقول السَّرِيِّ الرَّفَّاء (٣٦٠ هجرية) في وصف بيته:

لي مَنْزِلٌ كَوجارِ الضَّبِّ أَنْزِلُهُ ... ضَنْكٌ تَقَارَبَ قُطْراهُ فَقَدْ ضَاقَا
أراهُ قالَبَ جِسْمِي حِيْنَ أَدْخُلُهُ ... فما أَمُدُّ بِهِ رِجْلاً ولا سَاقَا.

اَلْمُلْحَةُ اللَّطِيفة — asteism

الالتجاء إلى السخرية المخفَّفة في قالَب مُداعَبة ذكية. مثال ذلك: المداعبات الرقيقة التي كانت تحدث بين الأديبين المرحومين: الشيخ عبد العزيز البشري، وحافظ إبراهيم في مجالسهما.

اَلْمُلْحَق — supplement

جزء من كِتاب به إضافات إلى الكِتاب الأصلي، ويُنشر عادةً في مُجلَّد مُستقِل، مِثال ذلك الجزء العاشر من فهرس «الأعلام» لخير الدين الزِّرِكْلِي.

اَلْمُلْحَقُ بِجَمْعِ الْمُذَكَّر

هو ما دل على أكثر من اثنين وعومل معاملة الجمع المذكر السالم في الرفع بالواو والنصب والجر بالياء، وهو أنواع:

١ - أسماء جُمُوع (أُولُو، عالَمون، عشرون إلى تِسعين).

٢ - جموع تكسير (وهي ما تغير فيها صورة مفردها) ومثالها بَنُون، وأَرَضُون، وسِنُون.

٣ - جُمُوعُ تَصْحِيح لم تستوف الشروط (وابِلُونَ، أَهْلُونَ) لأنهما ليسا عَلَمَيْن ولا صفتين، (وابل: المطر الشديد الضخم القطر).

٤ - جمع سُمِّيَ به مفرد كزَيْدُونَ.

وتُحْذَفُ نونُ جمع المذكر السالم، كما تحذف نون المثنى، عند الإضافة فتقول مثلاً: مُجاهِدُو العربِ، ومُجاهِدا العربِ في حالة الرفع.

ونون المثنى مكسورة، أما نون الجمع المذكر السالم فمفتوحة دائماً، وشَذَّ قول جرير (١١٠ أو ١١٤ هـ):

عَرَفْنا جَعْفَراً وَبَنِي أَبِيهِ ... وأَنْكَرْنا زَعانِفَ آخَرِينِ.

اَلْمُلْحَقُ بالمُثَنَّى (انظر: المثنى).

المَلْحَمات — epic poems

هي القسم السابع من «جَمْهَرة أَشْعار العَرَب» لأبي زيد محمد بن أبي الخطّاب القرشي (أواخر الثالث أو أوائل الرابع للهجرة). وهي سبع قصائد طويلة لشعراء إسلاميين، ولكنها غير مُوَثَّقة الرِّواية.

اَلْمَلْحَمة — epic

١ - قَصِيدة قصصية طويلة موضوعها البطولة، وأسْلوبها سامٍ.

٢ - ذلك النوع من القصائد الطويلة الذي يهدف إلى تمجيد مُثُل جماعية عظيمة (دينية أو وطنية أو إنسانية) بسرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري تتجسد فيه هذه

المُثُل. ويخضع هذا النوع من القصائد عادة لبعض المواضعات المُسْتَمَدَّة من ملحمتَيْ هوميروس Homeros المعروفتين، كإعلان الشاعر في مُستهَلّ القصيدة لموضوعها، وابتهالاته لربة الشعر، وبدئه القصة بوسط أحداثها، وتدخل الآلهة في شئون البشر، والتشبيهات المطولة المعقدة، والقوائم الطويلة لأسماء الأبطال أو لأسماء أشياء هامة لحياة الأبطال كالأسلحة والسفن وما إلى ذلك، وزيارة العالم السُّفْلِيّ، وخطب التفاخر والفخر، وخطب الإثارة للمعارك أو للمبارزات البطولية. كل هذا ينطبق على الملحمة الأدبية، أما الملحمة الشعبية فواضح فيها النقل مُشافَهةً والتكرار وتجزُّؤ السرد، الأمر الذي يدل على أنها لَمْ تَكُنْ نِتاج زمن واحد أو قريحة واحدة.

ويمكن اعتبار سيرة «أبو زيد الهلالي» أقرب ما عند العرب إلى هذا النوع.

اَلْمَلْحَمَةُ السَّاخِرة، شِبْهُ الْمَلْحَمة
mock-epic

منظومة شعرية تعالج أمراً تافهاً في صورة ملحمة للسخرية منه. فهي نوع من الهجاء المستتر، ومثاله الأوضح في الآداب القديمة قصيدة هوميروس المسماة «معركة الضفادع والفئران» Batrochomyomachia.

مَلْحَمةُ فَتْحِ عَمُّورِية
epic of the ʻAmmūriya conquest

هي الملحمة الرائعة التي نظمها أبو تَمّام (٢٣١ هـ) في مدح الخليفة الْمُعْتَصِم (٢٢٧ هجرية) عند انتصاره العظيم على البيزَنْطِيّين بقيادة تِيوفيل، وفتحه لعمورية، وتَغَلْغُلِه حتى خليج القُسْطَنْطِينِيّة بعد أن نصحه الْمُنَجِّمُون بعدم الدخول في هذه الحرب. وقد استهلها بقوله:

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكُتُبِ
في حَدِّه الحَدُّ بين الجِدِّ واللَّعِبِ.

والمراد بالكتب كتب الْمُنجِّمين الذين زعموا أنه لن يفتح عمورية.

مَلْحَمِيّ
heroic; epic

ا ـ صِفة تُطلق على الشعر القَصَصي الذي يَحْكي مآثر بطل من الأبطال كما هي الحال في الملاحم الأدبية والملاحم والسِّيَر الشعبية.

ب ـ صفة تَطلق على ذلك البحر من الشعر والصيغة العروضية اللذين تتميز بهما الملاحم الأدبية، فتطلق مثلاً على البيت السُّداسي التفعيلات في الشعر اليوناني واللاتيني، والخُماسي التفعيلات من البحر اليامبي في الشعر الإنجليزي، وعلى البيت السكندري ذي المقاطع الاثني عشر في الشعر الفرنسي.

جـ ـ صفة لنوع من المسرحية الإنجليزية ازْدَهَرَ في الربع الأخير من القرن السابع عشر، وموضوعه الصراع بين الحُبِّ والشرف أو الشعور بالواجب، مع نهايته نهاية سعيدة.

مَلْحَمِي هَزْلِيّ
heroi-comic

صِفَة للقصيدة، أو أي أثر أدبي آخر، الساخرة الهجائية التي تعالج موضوعاً تافهاً بأسلوب مفخم شبيه بأسلوب الملاحم، بقصد السخرية منه، وذلك كتكلم بعض السوقة بلغة العظماء أو البلغاء في بعض المسرحيات العربية الهزلية الحديثة.

اَلْمُلَخَّص، اَلْمُوجَز، الزُّبْدة
epitome

مؤلف موضوع في صورة موجزة، تُلخَّص فيه أهم نقاط مؤلف أوسع منه في نفس الموضوع.

وقد جرت العادة أن يبلغ الموجز ثلث الأصل في عدد كلماته.

(انظر: الموجز).

مَلَك حفني ناصف (انظر: باحثةُ البادية).

اَلْمَلِكُ الضِّلِّيل ذُو الْقُرُوح

هو لقب امْرِىء القَيْس (١٣٠ ـ ٨٠ ق.هـ)، لأنه كان منذ نشأته يُعاقِر الخمر ويغازل النساء ويعشق

اللهو، ثم أصابته علة جلدية، فَتَقَرَّحَ جِسْمُه.

مَلَكَة الفكاهة humour

مَلَكَةٌ يُدرك بها الإنسان ما يثير الضحك أو الابتسام، أو هي القدرة على التعبير عما يثير الضحك تعبيراً أخَّاذاً. والمصطلح الإنجليزي (الذي دخل اللغة الفرنسية أيضاً) يدل على الارتباط الوثيق بين هذه المَلَكَة وبين المِزاج الذي استقاه الأدباء الإنجليز من فكرة الخلط في القرن السادس عشر، فيُلاحَظ أن المِزاج في آخر تطور لمعناه الإنجليزي أصبح يعني النزوة، فالمَلَكَة المُشار إليها هنا دلالتها مشتقة من فكرة النزوة، وكثيراً ما يميز النُّقَّاد الإنجليز بين مَلَكَة الفُكاهة وبين سرعة البديهة أو الابتكار الذكي (wit) الذي يعتمد أصلاً على قدرة ذهنية بحتة، في حين أن مَلَكَة الفكاهة تتَّصف بالحَدْس من ناحية وبالضحك الممتزج بالتَّعاطُف والتقمُّص الشعوري من ناحية أُخرى. وقد بيَّن العلاَّمة الإنجليزي هـ. و. فولر H.W. Fowler في كتابه A Dictionary of Modern English Usage «معجم استعمال الانجليزية الحديثة»، الفرق بين مَلَكَة الفكاهة ومفهومات مشابهة أخرى على شكل الجدول الآتي:

المفهوم	الباعث ـ الغرض	المجال	الوسيلة	الجمهور
١ ـ مَلَكَة الفكاهة	الاكتشاف	الطبيعة البشرية	المُلاحَظة	المُتعاطِف
٢ ـ الابتكار الذكي	إلقاء الضوء	الكلمات والأفكار	المُفاجأة	الفَطِنُ الذكيّ
٣ ـ الهِجاء	الإصلاح	الأخلاق والسلوك	الإبراز والمُغالاة	المغرور
٤ ـ الاستهزاء	الإيلام	العيوب ونُقَط الضعف	التلاعُب في الكلام	الضحية أو مُشاهِدُها
٥ ـ القَدْح ـ الذَّمّ	التحقير	سُوءُ السُّلوك	التعبير المُباشِر	الجمهور عامَّةً
٦ ـ السخرية	الانفراد	بيان الوقائع	التَّعْمِيَة ـ التَّحيير	دائرة خاصة
٧ ـ الاستِهتار	تبرير الذات	الأخلاق	العَرْض والتعرية	المحترَم مِنَ الناس
٨ ـ التهكُّم الآسِف	الإفراج عن النفس	العراقيل والصُّعوبات	التعبير عن التشاؤُم	الذات

المِلْكيَّةُ الأَدَبيّة literary property

حَقُّ المؤلِّف في تملُّك مؤلَّفه وعدم اعتداء غيره عليه بنشره أو الاقتباس منه من غير إذنه. كما يعني ذلك حقه في التصرف فيه لمدة تختلف النُّظُم القانونية في تحديدها. وللمِلْكِيَّة الأدبية أُصول قانونية تتضمنها أغلب التقنينات المدنية في الدول المتحضِّرة المختلفة. وقد جَرَت العادة منذ بِضْع سنين أن تُبْرَم مُعاهَدات بين الدول لتنظيم حِماية الملكية الأدبية على الصعيد الدَّوَلِيّ.

المَلْهاة comedy

أي أثر أدبي (يَغلِب أن يكون مسرحية) أسلوبه أقلُّ جدِّيَّةً، وموضوعاته أقل سُمُوًّا من المأساة، بشرط أن ينتهي نهاية سعيدة. ومع أن إثارة الضحك غالبة في هذا الأثر إلاَّ أنها ليست عنصراً ضروريًّا في تكوينه. مِثال ذلك: «عيلة الدوغري» لنعمان عاشور في المسرحية، و«ميدو وشركاه» لإبراهيم عبد القادر المازني في القصة.

ومعناها اليوناني القديم أُغنية العيد، إذ كانت تُغنَّى في الأعياد الدينية مَدْحاً في الآلهة وشكراً لهم على عدم إيقاع الضَّرَر بالناس. ثم تحول هذا المعنى إلى أية قصة أو قصيدة تُمثَّل على مسرح عامّ. وقد بدأت، كما بدأت المأساة في أعياد ديونيسوس، واسمها مشتق من

كلمة كوموس Kômos في اللغة اليونانية، وهي الأغنية المرحة التي كانت ترددها جماعة المطربين، ولا شك أن حيلتهم الساذَجة للإضحاك كانت أساساً لطبيعة المَلْهاة. وأما معناها الحالي في الآداب الأوربية الحديثة فقد كان أول ظهوره في القرن السابع عشر، وقصد بها حبْكة تضم شخصيات من طبقة اجتماعية متواضعة في عرض متشابك من المفارَقات والمتناقِضات والمفاجآت التي تَكشِف عن طبائع الناس، وعادات المجتمع، ونقائص الحياة، بطريقة نقدية ساخرة ودُعابة مُحبَّبة، وتنتهي نهاية سعيدة. ويُشترط فيها ألاَّ تكون حوادثها مُستمَدَّة من التاريخ بل مُبتكَرة معقولةً بحيث تصبح صورةً مُعبِّرة وصادقة عن حياة المجتمَع والناس. وكانت المَلْهاة بهذا المعنى كثيراً ما تثير الضحك، لذا أصبح الضحك مُلازماً لها، ومن هنا اتَّخذَت معناها الشائع الآن بيننا.

وهناك معنى آخر للملهاة ظهر بأوربا في القرون الوسطى، ولكنه لم يَعِشْ طويلاً في الآداب الغربية، وهو القصة التي تسمو بأبطالها من ظروف البؤس والشقاء إلى الغبطة والخلاص في الدنيا أو في الآخرة، وكان هذا المعنى هو المقصود بكلمة «كوميديا» أي (الملهاة) عندما استعملها دانتي في مَلْحَمته الشعرية المشهورة التي سعى فيها من الجَحيم إلى الفِرْدَوْس.

مَلْهاةُ التَّعْقِيد — imbroglio

اسم لنوع من المَلْهاة المسرحية التي تَكُون حَبْكَتها غايةً في التعقيد. مِثال ذلك «زواج فيجارو» Le Mariage de Figaro للكاتب الفرنسي بومارشيه Beaumarchais (١٧٣٢ - ١٧٩٩ م). وقد امتد معناها الآن إلى أي مَوْقِف في الحياة يتميز بالبلبلة وشدة التعقيد.

اَلْمَلْهاةُ الْجَدِيدة — New Comedy

مُصطلَح أُطْلِقَ على المَلْهاة اليونانية القديمة في القرنين الثالث والرابع قبل الميلاد، وكانت تتميز بالتخلص من الخوارق والموضوعات التي لا يقبلها العقل والاهتمام بمحاكاة الحياة محاكاة دقيقة واقعية، ومن أهم مؤلفي هذا النوع ميناندر Menander (٣٤٢ - ٢٩١ ق.م) الذي قلده الكاتبان فيليمون Philemon وديفيلوس Diphilos. ومن العناصر الجديدة في هذا النوع من المسرحية اعتماد الحبْكة على مصير الحب بين الحبيبين وتغلبهما على العراقيل التي يضعها في طريقهما العُذَّال، كما هُجِرَ الهجاء السياسي الذي كانت المَلهاة القديمة تَتميَّز به، وخاصةً على يد أرستوفانيس Aristophanes (منتصف القرن الخامس ق.م). وقد قلد ميناندر الكاتبان المسرحيان الرومانيان بلاوتوس Plautus (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م؟)، وتيرنتيوس Terentius (١٩٠ - ١٥٩ ق.م؟) في مَلْهَوَاتهما.

اَلْمَلْهاةُ الدّامعة — comédie larmoyante

مَلْهاة هدفها إسبال دموع الابتهاج والمتعة الهادئة بسبب ما تقع فيه البطلة من وَرَطات نتيجةَ حَظِّها العاثِر، وليس هدفها إثارة الضحك بالنقد والهجاء. وتتميز هذه الملهاة بالعاطفية المُفْرِطة، واللغة الشعرية الرقيقة، والنهاية السارة. وقد ظهر هذا النوع بفرنسا في القرن الثامن عشر، ومن أشهر من عالجه في فرنسا نيڤيل دي لا شوسيه Nivelle de La Chaussée (١٦٩٢ - ١٧٥٤).

اَلْمَلْهاة الرّاقِصة «اَلْكُومِيدِي بالِيْه» — comédie-ballet

نوع من المسرحيات ازدهر في القرن السابع عشر بفرنسا، وكان من أهم مؤلِّفيه: موليير Molière، وتتألف هذه المسرحيات من حَبْكة مَلْهاة يتخللها رَقَصات وفواصل موسيقية.

اَلْمَلْهاةُ الرُّومانْتِيكِيّة — romantic comedy

هي مسرحية تتخذ من الغراميات وحرْقة الفؤاد من الحُبِّ موضوعاً لها إذ هي المحرك الرئيسي لأحداثها،

كما تقتبس بعض موضوعاتها من القِصَص الإيطالية. وتنتقل أحداثها أحياناً إلى الحقول والغابات والحدائق، وتمثل فيها دائماً بطلة مثالية، ولا يُثاب فيها المُحْسِن ويُعاقَب المسيء دائماً على نحو ما تقضي به شريعة العدالة الشعرية poetic justice. ويصادف العاشقين فيها العوائقُ والعَقَباتُ وإن كانت تنتهي نهاية سعيدة. ولقد ظهرت في أوائل العصر الإليصاباتي، وكانت بمثابة رد فعل للملهاة الواقعية. ومن أمثلتها: «سيّدانِ من ڤيرونا» Two Gentlemen of Verona (١٥٩٤) لوليم شكسبير.

اَلْمَلْهاةُ «السّاتُورُوسِيّة» satyric drama

هي مسرحية نَبَتَتْ جُذُورها في الاحتفالات التي كانت تُقام للإله ديونيسوس، شخصياتها مُقَنَّعة، جامِعة في شكلها بين الإنسان وغيره من الحيوان، فَوَجْهُها وَجْهُ إنسان، وذَيْلُها ذَيْل حِصان، وأَرْجُلُها أَرْجُلُ ماعِز، ورقْصها مصحوب بالضجيج والضوضاء، وتعبيرها الحركي واللغوي خليع بَذِيء.

على أنه لم يَصِل إلينا من هذا النوع سوى مسرحية واحدة هي «ككلوبس» Cyclops ليوريبيديس Euripides.

اَلْمَلْهاة السّامِية high comedy

هذا مصطلح أُريد به وصف الملهاة الإنجليزية الساخرة التي تخاطب العقل الذكي أكثر مما تخاطب العاطفة، أو تكون لمجرد إثارة الضحك. والاعتماد أصلاً في هذا النوع من الملهاة على الحوار البليغ والشخصيات الرفيعة المتمتعة بمواهبَ فكرية واجتماعية. ويُلاحَظ بهذه المناسبة ما ذكره الناقد الإنجليزي جورج ميريديث George Meredith (١٨٢٨ - ١٩٠٩ م) في مقاله عن «فكرة الملهاة ووظائف روحها» (١٨٩٧ م) حيث قال: «إن ضحك النظارة على الملهاة (ويقصد الملهاة السامية) هو ضحك غير ذاتي قريب من الابتسامة، بل كثيراً ما لا يتعدى الابتسامة. فهو ضحك من خلال العقل الذي يتحكم فيه... وإن معيار الملهاة الحقة هو أن تثير الضحك المختلط بالفكر والتأمل». كما يلاحظ أن عبارة «الملهاة السامية» قد أطلقت على أنواع الملهاة المعتمدة على أُسلوب الحوار أكثر من اعتمادها على المواقف الهزلية. مثال ذلك: «ملهاة السلوك» Comedy of Manners في الربع الأخير من القرن السابع عشر بإنجلترا.

اَلْمَلْهاةُ السُّوقِيّة low comedy

هي الملهاة التي تعتمد عليها المسارح منذ ظهور المسرح في جَذْب الجَمِّ الغفير من النَّظّارة طمعاً في الكَسْب والرَّواج التِّجاري. وعِماد هذا النوع من الملهاة التورية البذيئة والحركات الإيمائية الماجنة والحِوار الذي يدور حول مَفاتِن المرأة أو عَوْرات الرَّجُل وإفرازات الجِسْم الطبيعية. وكان أرستوفانيس نفسه لا يتورَّع عن اللجوء إلى هذا النوع من الملهاة في كثير من الأحيان.

مَلْهاةُ الْعُقْدة comedy of intrigue

هي تلك المَلْهاة التي تعتمد على التعقيد في الحبْكة المسرحية، مِثال ذلك «الحب من أجل الحب» Love for Love أو «هذا سبيل العالَم» The Way of the World للكاتب المسرحي الانجليزي وليام كونجريف William Congreve (١٦٧٠ - ١٧٢٩ م)، و«حلاَّق أشبيلية» Le barbier de Séville للكاتب المسرحي الفرنسي بومارشيه Beaumarchais (١٧٣٢ - ١٧٩٩ م).

اَلْمَلْهاةُ الْقَديمة Old Comedy

هي الملهاة اليونانية التي ازدهرت في القرن الخامس ق.م، وهي عبارة عن تطور لمهرجان الخصوبة الذي كان يُقام سَنوياً احتفالاً بذِكرى الإله ديونيسوس إله الخِصب والحواسّ والغرائز والكروم. وكانت تتميز هذه المَلْهاة بالْمُزاح المكشوف، وبعض الخطب الشاعرة العاطفية، والهجاء السياسي والشخصي أحياناً. ومن أهم خصائصها وجود الجَوْقة التي تشترك في سير الأحداث

وتُلْقِي الخِطاب التقليديَّ المسمَّى « خطبة الالتفات لجاني » parabasis وكان يلقيه رئيس الجوقة مخاطباً الجمهور مباشرةً ومنصرفاً عن أحداث المَلْهاة. وكان يتميز هذا الخطاب بالتنكيت الذكي والإشارات إلى أحداث سياسية معروفة والنصح والإرشاد مُمَثِّلاً كل ذلك آراء مؤلف الملهاة. ولم يَصِلْ إلينا من هذه الملهاة القديمة إلا أعمال أرستوفانيس Aristophanes (٤٤٨ - ٣٨٠؟ ق.م).

اَلْمَلْهاةُ الْمُرْتَجلَة commedia dell'arte

نوع من الملهاة، ازدهر بإيطاليا في القرن السادس عشر، عِمادُه في الأصل الارتجال أثناء التمثيل لا النَّصُّ المكتوب الذي يَتَّصِف عادةً بغاية الاختصار والإجمال.

وأغلب هذه المسرحيات يدور حول عاشقَيْن شابَّيْن يُعاونهما الخَدَم المَهَرَة على إتمام قِرانهما برَغْم مُعارَضة الأهل. ومُعْظَم شخصياتها نَمَطية (كشخصية العجوز والمُهرِّج والجندي البَجِح) ترتدي أرْدِيَة تقليدية.

مَلْهاةُ الْمِزاج comedy of humours

هي المَلْهاة التي يتبين منها السلوك المضحك لشخصيات يَتحكَّم فيها مِزاج من الأمزجة بحيث تَخضع كل تصرفاتها لهذا المِزاج المُسيطِر. وكان مِزاج الشخص - حسب معتقدات العصور الوسطى وعصر النهضة بأوربا - نتيجةً لِتغلُّب أحد الأخلاط الأربعة التي تكوِّن الجسم، وهي: الدم، والصفراء، والبَلْغَم، والسوداء. وقد أسَّس الكاتب المسرحي الإنجليزي بن جونسون Ben Jonson مذهبه في الملهاة على هذه النظرية القديمة التي تربط بين الأخلاط والأمزجة. ويظهر ذلك بصفة خاصة في ملهاته المسماة: « كل إنسان بمزاجه » Every Man in His Humour (١٥٩٨) حيث يَنصُّ في مُقدِّمته لها على تشويه الشخصية التشويه المضحك نتيجةً لتغلُّب أحد الأخلاط على باقيها في الجسم.

اَلْمَلْهاةُ الْمُفْجعة tragi-comedy

هي المسرحيةَ التي تجمع بين العناصر المأساوية والعناصر المَلْهَوِيَّة، ولكنها تنتهي نهاية سعيدة، فَتارةً تسودها فترة من الابتهاج والفرح، وتارةً يَعُمُّها الحزن العميق والأسى المُمِضُّ، وآونةً تتخلَّلها مُبارَزة دفاعاً عن الشرف. ومن مميزاتها اتخاذ المواقف المُصطنَعة، واتخاذ الحُبِّ أساساً لها، وسرعة الحركة، والمؤامرات، وانتصار الخَيْر على الشر في النهاية. ومن أمثلتها: « سمبلين » Cymbeline (١٦٠٩ - ١٦١٠) و« قصة الشتاء » The Winter's Tale (١٦١٠ - ١٦١١) لوليم شكسبير.

اَلْمَلْهاة الْمُوسِيقيّة musical comedy

هو نوع من المسرحية الغنائية الخفيفة ازْدَهَرَ في الولايات المتحدة الأمريكية منذ أوائل القرن العشرين، وهو استمرار لتقليد الأوبرا الإيطالية المضحكة والمَلْهاة الاستعراضية الغنائية الفرنسية. وفي الملهاة الموسيقية حبكة قصصية بسيطة يُتناوب فيها الحوارُ العاطفي مع المُلَح والأغاني والرقص، على أن المناظر في هذا النوع تكون عادةً بالغة الروعة والتكلف، ويبدو أن أغلب الملهوات الموسيقية مقتبس من مسرحيات أو روايات معروفة، كما هي الحال في « عوّامة الاستعراض » Show Boat التي اقتبست سنة ١٩٢٧ من رواية بنفس العنوان لـ « إدنا فربر » Edna Ferber. ومنذ الحرب العالمية الثانية صادفت الملهاة الموسيقية نجاحاً كبيراً.

المُماثَلة، الاِنْسِجَامُ الصَّوْتِيّ assimilation

هو تأثر الأصوات اللغوية بعضِها ببعض تأثراً يهدِف إلى نوع من المماثَلة أو المُشابَهة بينها ليزداد مع مجاورتها قربها في الصفات أو المخارج... واللغة العربية في تطورها إلى لَهَجَات الكلام الحديثة مالت مَيْلاً كبيراً، إلى هذا التأثر. مثال ذلك في العربية صياغة « افتعل » من (دعا)، فهي في الأصل (ادتعى)... ثم أصبحت ادعى. (الدكتور إبراهيم أنيس: « الأصوات اللغوية »).

والمماثلة parallelism في البديع العربي، أن

تتساوى الفِقْرتان أو أكثرُ ما فيهما في الوزن. مثال ذلك قول أبي تمام (٢٣١ هـ).

مَهــا الْوَحْش إلا أن هــاتــا أوانسٌ
قَنــا الْخَــطِّ إلا أن تلــك ذَوابــلُ.

المُماحَكة (انظر: اللّجاجة).

اَلْمَمْدُود prolonged

هو الاسْمُ المُعْرَب الذي آخِره همزة قبلها ألفٌ زائِدة مثل سماء. ويُعْرَبُ بالحركات الظاهِرة فيرفع بالضمة، وينصب بالفتحة، ويجر بالكسرة مع التنوين في مثل: هذه سماءٌ صافيةٌ، وشاهدت سماءً صافيةً، وأعجبت بسماءٍ صافيةٍ، هذا ما لم تكن همزته للتأنيث فإنه يُعامَل في إعْرابه مُعاملَة المَمْنُوعِ من الصَّرْف، فتقول هذه اشجارٌ خضراءُ، وشاهدت أشجاراً خضراءَ، وجلست تحت شجرةٍ خضراءَ.

اَلْمَمْنُوعُ مِنَ الصَّرْف diptote

الصرف في اصطلاح النُّحاة من العرب هو التَّنْوين، فالممنوع من الصرف هو الممنوع تنوينُه، ويسمى مُتَمَكِّناً غيرَ أمْكَن لعدم تَمَكُّنِهِ في الاسمية بسبب مشابهته الفعلَ في أن كليهما لا يجوز تنوينُه. ويُمْنَعُ الاسم المُعْرَبُ من الصرف لعِلّةٍ واحدة، وهو صِيغَةُ مُنْتَهَى الْجُمُوع كمَساجدَ ومَصابِيحَ، وما ختم بألف التأنيث المقصورة كصُغْرَى (نكرة) ولَيْلَى (معرفة) وحُبْلَى (صفة)، أو ألف التأنيث الممدودة كأَسْماء (اسم لفتاة) وصحْراء (نكرة) وخَضْراء (صفة). (انظر: صيغة منتهى الجموع).

ومن الأسماء ما يمنع من الصرف لعِلَّتَيْن كالعَلَمِيّة والتَّأنِيث في عائشة وزينب، والعلمية والعُجْمة كإبراهيم، والعلمية وزِيادة الألف والنون كعُثْمان، والوَصْفِيّة ووَزْن أَفْعَل الذي مُؤَنَّثُهُ فَعْلاء أو فُعْلَى كأَحْمَر وحَمْراء وأَسْعَد وسُعْدَى.

(للاستزادة من هذا الباب انظر: النحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين، ولغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد، وشرح الأشموني على ألفية ابن مالك).

اَلْمُناجاةُ الْفَرْدِيّة soliloquy

عِبارة عن خُطبة طويلة تُلقيها إحدى شخصيات المسرحية بصوت يسمعه المشاهدون وبدون أن يُقاطِعها أحد. وقد يكون الغرض من هذه الخُطبة التعبيرَ عن أعمق مَشاعر الشخصية وأفكارها الدفينة، أو وقوفَ المشاهدين على حقائق تتصل بما يحدث على خشبة المسرح. ولم تَلْقَ المُناجاة الفردية في الدراما الإغريقية والرومانية ما لَقِيَتْهُ من الإجادة والاهتمام في العصر الإليصاباتي، مِثال ذلك المُناجاة الفردية لهاملت: «أن تكون أو لا تكون...» (المشهد الثاني من الفصل الثاني)، غير أنه في القرن التاسع عشر عُدِلَ عن المناجاة الفردية إلى تمثيل الواقع، وإن كانت آثارها لا تزال موجودة في بعض مسرحيات القرن العشرين.

اَلْمُناجاةُ النَّفْسِيّة interior monologue

طريقة للسرد يلتزمها بعض كُتّاب الرواية في الكشف عما يدور في نفوس شخوصهم بعيداً عن تقديم الحَدَث أو الحِوار الملفوظ، ومن غير تقيُّدٍ بالترتيب النَّحْويّ أو المنطقي للكلام. ويكون ذلك مُحاكاةً لتطوُّر الأفكار في الذِّهن الذي يشرُد من موضوع إلى غيره دون قاعدة أو اتِّجاه معيَّن. والغرض من تقديم هذا النوع من المناجاة هو الكشف عما سماه علماء النفس بمستوَيات الوعي السابقة على التعبير. ويُلاحَظ أن هذه المُناجاة خالية من علامات الترقيم، وأن الغرض من تسجيلها الإيحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعي المعاني مِنْ غَيْر ضَبْط ولا مَنْطِق. ونَجدُ هذا النوع من المُناجاة في الكثير من الروايات الأُوربية الحديثة التي تأثرت برواية «يوليسيز» Ulysses (١٩٢٢ م) للكاتب الإيرلندي جيمس جويس James Joyce (١٨٨٢ - ١٩٤١ م)، وروايات ڤرجينيا وولف Virginia Woolf (١٨٨٢ - ١٩٤١ م).

اَلْمُنادَى vocative

(انظر: النداء).

اَلْمُناسَبة(انظر: تجانس البلاغة).

اَلْمَناظِر scenery

المقصود بها الأدوات التي يُقام بها مشهد واقعي أو خيالي، أو واقعي وخيالي معا فوق خشبة المسرح من خشب وقُماش ورسوم وغير ذلك، بشرط أن يتَّصل هذا المَشْهد بمضمون المسرحية، وأول من أدْخل المنظر المسرحي في المسرح اليوناني، على ما جاء في «فن الشعر» لأرسطو، هو سوفوكليس Sophocles .

أما المسرح الروماني فقد عَرَفَ ثلاثة أنواع من المناظر: شارع به منزل للمأسَوَات، أو شارع به منازل خاصة للملاهي، أو ريف تُمثَّل فيه الهَزْليَّات. وفي العصور الوسطى كان المنظر عبارة عن جانب من الكنيسة، ثم استُعْمِلَت الأكشاك المنظرية في الشارع.

وأما المنظر، كما نعرفه اليوم، فقد ظهر لأول مرة بإيطاليا في عصر النهضة، فقد رُسمت فيه الشوارع والحدائق وغيرها بشكل يوحي إلى المشاهد بالأبعاد الثلاثة. وساعد على تطوير المناظر الأوبرات الملحَّنة وانتشارها في الكثير من بلدان أوربا.

وفي القرن الثامن عشر صُوِّرَ ما يراه المشاهدون على خشبة المسرح داخل إطار يضم أحياناً مناظر الحجرات وما بداخلها، أو المناظر الخَلَوِيّة أو الريفية. ثم أصبح لتصميم المناظر مدارس ومذاهب عديدة.

اَلْمُناظَرة polemic

وهي تبادُل الكلام والآراء المُتعارضة في موضوع ما يثير الجَدَل، كبعض الموضوعات السياسية أو الأدبية.

والمناظرة عند العرب controversy نوع من المحاوَرات التي احْتَدمت بين النُّحاة والمَناطِقة والمتكلِّمين والفُقَهاء وأصحاب المِلَل والنِّحَل حَوْل مسائل عقيدية وغير عقيدية. ومن أشهرها المُحاوَرة حول العِشْق التي كانت تجري أمامَ يحيى البرمكي (العصر العباسي الأوّل)، (وقد تأثر فيها المُتحاورون بمأدُبة أفلاطون التي تحاور فيها سُقْراط وبعض المتفلسفة في عاطفة الحب)، والمُناظَرة الحادَّة التي قامت بين السِّيرافي ومتَّى بن يونس في مَجْلِس الوزير ابن الفُرات في المُفاضَلة بين النَّحْوِ العربي والمَنْطِق اليوناني.

وفي العصور الوسطى الأوربية كانت المناظرة debate نوعاً من الأدب يَتبادل الحُججَ فيه مَعانٍ أو أشياء مُجسَّدة أمام قاضٍ خياليّ.

وكانت موضوعات هذه المناظرات مختلفة، منها القضايا الدينية والأخلاقية، والسياسية، والغرامية. مثال ذلك في الأدب العربي: «مناظرة السيف والقلم» لابن الوردي (٧٤٩ هجرية).

اَلْمُنافَرة (munāfara)

هي الاحتكام إلى الكُهّان في الخصومات، والتكاثر بالآباء والأنساب والأحساب، ومثالها منافرة هاشم بن عبد مناف، وأمية بن عبد شمس إلى الكاهن الخُزاعِيّ. وقد تُطْلَقُ المنافرة على المُفاخَرة بالشعر وعرضه على المحَكَّمِين، ومثال ذلك في الجاهلية منافرة الزِّبْرِقان بن بَدْر، وعمرو بن الأهْتم، وعَبْدة بن الطبيب، والمُخَبَّل السعدي، وكان الحكم بينهم ربيعة بن حُذار الأسَدي. وقد نَفَّرَ هاشماً (حكم له بالغَلَبة) على أُميّة. وكانوا يستخدمون السجع في المنافرات والمُفاخَرات.

اَلْمُناقَضة (munaqada)

هي - عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) - «تعليق الشَّرْط على نَقِيضَيْن: ممكن ومستحيل، ومراد المتكلم المستحيل دون الممكن لِيُؤثِّرَ (ليحقق) التعليقُ عدمَ وقوع المَشْرُوط، فكأن المتكلم ناقَضَ نفسه في الظاهِر، إذْ شرط وقوع أمر بوقوع نَقيضين»، كقول النّابغة الذُّبيانِيّ (جاهلي):

فإنك سوف تَحْلُمُ أو تَناهى
إذا ما شبتَ أو شاب الغُرابُ.

فإنه علق حلم المخاطب على شيبه وهذا ممكن، وعلى شيب الغراب وهذا مستحيل، قاصداً بذلك استحالة حلمه، وأصل تناهي تتناهى (أي تكف عن الحلم).

مَنَاهِجُ الْبَحْث methodology

فرع من المنطق يَنْصَبُّ على دراسة المنهج بوجهٍ عامٍّ، وعلى دراسة المناهج الخاصة بالعلوم المختلفة (مج ١٢).

مُنْتَحَل، مَوْضُوع، مُخْتَلَق apocryphal

ا ـ صِفة تُطلق على كل وثيقة أو مؤلَّف مَشكُوك في نِسبته إلى من نُسِبَت له (مقابل صحيح)، واستُعمل خاصةً في الكُتب الدينية، ثم امتدَّ إلى الوثائق التاريخية جميعها (مج ٥).

ب ـ صفة تُطلق على أي كِتاب أو مؤلَّف منسوب إلى غير مؤلِّفه أو زَمَنِه.

اَلْمُنْتَقَيات (Muntaqayāt)

هي القسم الثالث من «جَمْهَرة أشْعار العَرَب» لأبي زيد محمد بن أبي الخطّاب القرشي (أواخر القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع للهجرة). وهي سبع قصائد طويلة غير مُوَثَّقةِ الرواية.

اَلْمِنْحَةُ الدِّراسيّة scholarship

مُرتَّب دَوْرِيّ يُمنح للطالب الموهوب يُساعده على مُواصَلة الدراسة.

اَلْمُنْسَرِح (munsarih)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ذكرها الخليلُ بنُ أحمدَ (١٠٠ ـ ١٧٤ هـ؟)، وتفعيله: (مُسْتَفعِلُنْ، مَفعُولاتُ، مُسْتَفْعِلُنْ) مكررةً مرتين، مرةً في كل شَطْر. وقد يكون مَنْهُوكاً، والنَّهْكُ ذهاب ثُلُثَي البيتِ، ومثال التام منه: قول أبي نُواس (١٩٥ هـ؟):

فـيَّ انْقِبـاضُ حِشْمـةِ فـإذا
صـادَقْـتُ أهـلَ الْوَفـاء والْكَـرَمِ
أرْسَلْـتُ نَفْسِـي على سَجِيَّتِهـا
وقلـتُ مـا قلـتُ غيرَ مُحْتَشِـمِ.

(انظر: المنهوك).

اَلْمَنْسُوبُ إلَيْه eponym

١ ـ وهو اسم الشخص الذي يطلق على قبيلة أو مكان أو هيئة، وذلك كتميم اسماً للقبيلة والإسكندرية اسماً للمدينة.

٢ ـ في أشور القديمة: اسم الوزير أو كبير الكَهَنة الذي كانت تسمى سَنَةُ حُكْمِهِ باسمه.

مُنْشِدُ الْحُبِّ الرَّفِيع Minnesinger

أحد الشعراء الذين ازدهروا خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر بقصور الأمراء في وادي نهر الراين وبالنمسا وجنوب ألمانيا، وتخصصوا في نظم أناشيد الحب الرفيع. ويقسم تاريخهم عادة ثلاث مراحل: ١ ـ الربيع Frühling من منتصف القرن الثاني عشر حتى آخره، وكان جميع الشعراء فيها من طبقة الأشراف من أمثال Dietmar von Aist و Heinrich von Veldeke ٢ ـ عصر الازدهار ولا يتجاوز العشرين سنة من أوائل القرن الثالث عشر، وكان الشعراء في هذه المرحلة من الطبقة المتوسطة ومن الشعراء المحترفين Spielleute وأشهرهم Walther von der Vogelweide.

٣ ـ عصر الانحطاط الذي استمر حتى أوائل القرن الرابع عشر.

المنشور (انظر: العُجالة).

اَلْمُنْصِفات (Munṣifāt)

هو لَقَب للقصائد الجاهلية التي لم يبدل قائلوها الحقائقَ فيها، فيعترفون بهزيمة أقوامهم إن هُزِمُوا، وبفرارهم إن وَلَّوا الأدْبار، ولا يبخلون على أعدائهم

بوصف شجاعتهم وبَلائهم في الحروب. (المفضليات رقم ١٠٨).

اَلْمَنْصُوبُ على الاخْتِصاص

(انظر: الاختصاص).

اَلْمَنْصُوبُ على الاشْتِغال

(انظر: الاشتغال).

اَلْمَنْصُوبُ عَلَى الإغْراء

accusative of ighrā'

هو، في النحو العربي، اسم منصوب بفعل محذوف تقديره «اِلْزَمْ» أو نَحْوُها، والغرض منه حَثُّ الْمُخاطَب على التَّمَسُّك بفِعْلٍ مَحْمُود. فإذا تكرر الاسم أو عطف عليه وجب حذف عامله كقول مِسْكِين الدّارِمي (٨٩ هـ):

أَخـاكَ أَخـاكَ إنَّ مَـنْ لا أَخـا لَـهُ
كسـاعٍ إلى الْهَيْجـا بِغَيْـرِ سِلاحِ.

أي الزم أخاك.

وقولك: العدلَ والنجدةَ. أي الزم أو تمسك بـ...

وإن لم يَتَكَرَّرْ أو يُعْطَفْ عليه جاز حذفُ العامل وذكرُه كقولهم: الصلاةَ جامِعةً أو أَقِيموا الصلاةَ جامعةً.

اَلْمَنْصُوبُ عَلَى التَّحْذِير

accusative of cautioning

هو اسم منصوب بفعل محذوف تقديره اِحْذَرْ أو نحوُهُ لحَثّ المخاطَب على الابتعاد عن أمر مَكْرُوه. ويجب حذفُ عامله في ثلاثِ حالات:

(١) أن يكون التحذير بإيّا أو إحدى أَخَواتها (إياكَ، إياكَ...) مثال ذلك قول الشاعر:

فـإيّـاكَ إيـاكَ الْمِـراءَ فـإنَّـهُ
إلى الشر دَعّـاءٌ ولِلشَّـرِّ جـالِـبُ

فإيا مبني على السكون في محل نصب على التحذير والكاف مضاف إليه.

(٢) أن يتكرر الاسم مثل: «الشَّرَّ الشَّرَّ»، فالاسم الأول منصوب على التحذير والثاني توكيد.

(٣) أن يُعْطَفَ على المنصوب على التحذير مثل: اَلْكَسَلَ والإهمالَ. ويجوز حذف العامل أو ذكره في غير الحالات الثلاث المتقدمة كما في قول جَرير (١١٠ أو ١١٤ هـ).

خَلِّ الطَّريـقَ لِمَـنْ يَبْنِـي الْمَنـارَ بـه
وَابْـرُزْ بِبَـرْزَةَ حَيْـثُ اضْطَـرَّكَ الْقَـدَرُ.

فقد ذكر العامل (خل)، وحذفه جائز.

اَلْمَنْظَر، اَلْمَشْهَد

scene

هو أحد أجزاء الفصل من المسرحية، ويتحدد إما بالانتقال إلى منظر آخَر، وإما بمرور الوقت، وإما بدخول شخصية جديدة فيه أو خروج شخصية منه كما هي الحال في الدراما الفرنسية الكلاسيكية. وقد يكون مَوْقفاً أو أكثر في الفصل أو في جزء منه على نَحْو ما نرى في مسرحية «أوديب» (لتوفيق الحكيم) وهو يستحثُّ أُمَّه على استمرار العيش معه، أو في مُناجاة هَمْلِت، أو في مُناجاة قَيْسٍ الليلى في مسرحية أحمد شوقي «مجنون ليلى».

وهناك اتجاه إلى أن يُستبدَل بتقسيم المسرحية إلى فصول والفصل إلى مشاهد جَعْلُ المَشْهد هو الوحدة في التقسيم بدلاً من الفصل.

اَلْمَنْظَرُ الصّامت

tableau vivant

مَشْهد للممثِّلين يقفون فيه فوق المسرح صامتين بلا كلام جامدين بلا حركة. وقد يُؤْذِن هذا المنظر بنهاية المسرحية أو ختام فصل منها. كما قد يُقصد به العرض المسرحي المكون من رقصات وإيماءات ومناظرَ جيلة وموسيقى دون أن يُسمعَ خلالها صوت ممثل.

منظوم (انظر: شعري).

اَلْمَنْظُومة

poem

قِطْعة من الكلام الموزون المُقَفّى تُمثِّل وَحْدة مُكتملة.

اَلْمَنْقُوص abbreviated noun

هو الاسم المُعْرَب الذي آخره ياء لازمة مكسور ما قبلها كالقاضِي والدّاعِي، وتُقَدَّرُ في إعرابه الضمةُ والكسرةُ على الياء للثقل في حالتي الرفع والجر، وتَظْهَرُ الفَتْحةُ في حالة النصب، فتقول هذا القاضِي عادلٌ، وأُعْجِبْتُ بالقاضِي العادِل، وسمعت القاضِيَ ينطق بالحكم على الجانِي. فإذا نُوِّنَ المنقوصُ حُذِفَت ياؤه في حالتي الرفع والجر، وبقيت في حالة النصب، فتقول: هذا قاضٍ عادلٌ، واستمعت اليوم إلى قاضٍ عادلٍ ينطق بالحكم على الجاني، وسمعت قاضياً عادلاً يحكم على الجُناة.

المَنّانِيَّة (انظر: المانَوِيّة).

اَلْمَنْهَج method

ا ـ بوجه عام، وسيلة محددة تُوصِل إلى غاية مُعيَّنة.

ب ـ المنهج العلمي، خُطَّة منظمة لعدة عمليات ذهنية أو حِسِّية، بُغْيَةَ الوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها.

اَلْمَنْهَجُ الأَدَبِيُّ في التَّفْسِير

literary method of exegesis

في تفسير القرآن الكريم ـ وهو الأثر الأدبي الأكبر في العربية ـ لا بد من دراسة ما سمي منذ القرن السادس الهجري بعُلُومِ الْقَرآن من أسباب نُزُول، وجَمْع، وقِراءات، وناسِخ ومَنْسُوخ الخ...، كما لا بد من دراسة البيئة المادِّيَّة والمَعْنَوِيّة التي ظهر فيها القرآن، وبذلك يَتَسَنَّى فهمُ نصوصه فهماً دقيقاً، ثم دراسة المفردات والتراكيب وما طرأ عليها من تطور أثناء نهضة الدولة الإسلامية دينياً وسياسياً وثقافياً.

مَنْهَجُ التَّأْثِيرِ الاِغْترابِيّ

Verfremdungseffekte

في المسرح المَلْحمي لدى برتولد برخت B. Brecht هو أُسلوب الإخراج والتقديم الأساسي للمسرحية المعروضة على الجمهور.

والغرض منه التغلُّب على الإيهام المسرحي الذي يجعل النظَّارة تتخيل أنها تشهد الواقع، كما أن الغرض منه هو إبعاد أذهان النظّارة عمّا يشاهدونه على خشبة المسرح بحيث يستطيعون التفكير بذهن صاف فيما يدور أمامهم كأنه كتاب يقرأُونه أو حِوار يشتركون فيه، فموضوع المَشْهد قد يعلَن مقدماً بكتابته على لافتة تُعرض أمام الجمهور. وقد يتجه الممثلون أثناء التمثيل إلى الجمهور طالبين منهم إبداء الرأي فيما يمثلونه، وقد يقف راوٍ في جانب من خشبة المسرح يُعلِّق على ما يدور فوقها، ويستنتج المغزى السياسي أو الفلسفي من الأحداث الممثَّلة، وقد يوقف التمثيل تماماً وينشد الممثلون أغنية بها مثل هذا التعليق، كما أنه يلاحظ أن مَصادر الإضاءة لا تحجب عن الجمهور، وأن المَناظر تصنع بشيء من الارتجال مظهرة عمداً العَجْزَ عن مُحاكاة الواقع.

والغرض من كل ذلك تحويل المسرحية من قصة توهم المشاهدين أنها واقعية إلى عدة قضايا جدلية يناقشها الممثلون أمام الجمهور طالبين منهم تحكيم أذهانهم وضمائرهم فيما يشاهدونه.

منهج نقد الشعر method of criticism of poetry

أوضحه القاضي الجُرْجانِيّ (٣٦٦ هـ) في كتابه «الوَساطة بين المُتَنَبِّي وخصومه» بقوله «وأقل الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مَرُوقاً وكلاماً مُزَوَّقاً، قد حُشِيَ تجنيساً وترصيعاً، وشُحِنَ مُطابقة وبديعا، أو معنى غامضا قد تعمّق فيه مستخرجُه، وتغلغل إليه مستنبطُه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم، وسوء التأليف، وهَلْهَلة النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يَسْبُرُ ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجمع بينهما من سبب،

ولا يرى في اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع ...». وعند الآمِدي (٣٧١ هـ) في كتابه «الموازَنة بين أبي تمام والبُحْتُري» يتضح هذا المنهج في قوله: «أما أنا فلست أنْصَح بتقديم أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وأبين معنى معنى، فأقول أيها أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احْكُمْ أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما، إذا أحطت عِلْماً بالجيد والرديء».

اَلْمَنْهُوك (manhūk)

يُقْصَدُ به، في العَرُوض العربي، البيتُ من الشعر الذي ذهب ثُلُثاهُ، ومثاله قول دُرَيْد بن الصِّمّة (جاهلي):

يا لَيْتَني فيها جَذَع

وتقطيعه

يا ليتني/فيها جذع
مُسْتَفْعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ
سالِم /سالِم

والأصل في هذا البَحْر مُسْتَفْعِلُنْ ستَّ مرات، ثَلاثاً في كل شَطْر. (انظر: البحر).

اَلْمُنَوَّعات miscellany

كِتاب به مَقالات أو حِكَم أو قِطَع نثرية أو شعرية قصيرة في موضوعات مختلفة. مِثال ذلك «جواهر الأدب» للهاشمي. وقد لعبت كتب المنوعات دوراً هاماً بإنجلترا في القرن السادس عشر إذ كانت تحتوي على أُولى النصوص المطبوعة لشعراء هذا القرن الذين كانت تذكر أسماء بعضهم أحياناً عقب أشعارهم، وقد لا تذكر، وقد تُنْسَب الأشعار لغير ناظِميها. وأهم مجموعة من المنوعات الشعرية مجموعة نشرت ١٧٥٧ على نفقة ناشر مشهور إذْ ذاكَ اسمه ريتشارد توتل Richard Tottel، وكانت تحتوي الطبعة الأولى أهم أشعار السير ريتشارد وايت Sir Richard Wyatt، وهنري هاورد إيرل ساري Henry Howard, earl of Surrey وتعتبر هذه المجموعة نقطة بداية لدراسة الشعر الإنجليزي بعد العصور الوسطى.

اَلْمُهاتَرة agon

هي جزء من المسرحية اليونانية القديمة، وخاصة الملهاة منها، يحتوي على مُهاتَرات بين مُمَثِّلَين اثنين يُسانِد كلا منهما نِصْفُ جماعة الجَوْقة أو الكورس. مثال ذلك «مسرحية السحب» لأرستوفانيس حيث يتهاتر فيها شخصيَّتا الكلام الحق (مِثالاً للمواطن الأثيني العادي)، والكلام الباطل (رمزاً للأفكار الثورية الهدّامة).

اَلْمُهاجاة، اَلنَّقيضة flyting

قصيدة من الشعر يَنْقُضُ بها الشاعر ما قاله شاعر آخَر، مثال ذلك في الأدب العربي: «نقائض جرير (١١٠ أو ١١٤ هـ) والفرزدق (١١٠ أو ١١٤ هـ).

اَلْمُهاجاةُ الْمُرْتَجَلة flyting

منافَسة في تبادل السَّبِّ والذَّمّ بين شخصين، وذلك موجود خاصة في الملاحم القديمة وفي شعر القبائل البُدائية. وبالشعر العربي للعصر الجاهلي أمثلة كثيرة لذلك.

المَهارة الفَنِّيّة craftsmanship

القُدْرة على إتقان فن من الفنون تَبَعاً لأصوله وقواعده.

المَهْزَلَةُ الْمُقْحَمة «فارْس» farce

في العصور الوسطى بأوروبا: مسرحية هزلية قصيرة مستمدة من مواقف الحياة اليومية، تتوسط مسرحيات الأسرار المشتقة أحداثُها من الكتاب المقدس.

اَلْمُهَلْهِل (Muhalhil)

هو لَقَبُ خالِ امْرِىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ قبل

الهجرة) لأنه أول من هَلْهَل ألفاظ الشعر وأرَقَّها.

اَلْمَهْمُوز (انظر: الفعل الصحيح).

اَلْمُوارَبة circumlocution

الهروب في الكلام، والدَّوَران في التعبير عن المعنى بألفاظ كثيرة يمكن الاستغناء عن الكثير منها.

والمواربة في الأدب العربي أن يغير الشاعر في المدح أو الهجاء أو الوصف حركةً أو لفظةً يتخلص بها من وَرْطة، وذلك كَقَوْل عُتْبان الشامي (٦٩ أو ٧٣ هـ؟):

فإن يَكُ منكمْ كان مروانُ وابنُه
وعمروٌ ومنكم هاشمٌ وحبيبُ
فمنا حُصَيْنٌ والبُطَيْنُ وقَعْنَبٌ
ومنا أميرُ المؤمنين شَبِيبُ

فأُخِذَ وأُتِيَ به إلى هشام، فغير أمامه ضمة الراء في (أمير) وجعلها فتحة، فتخلص بهذه المواربة اللطيفة من التَّنْكِيل به.

اَلْمُوارَدة telepathic poetic composition

هي ان يتفق الشاعران المتَعاصِران أو اللذان يتأخر أحدهُما عن الآخر على معنى واحد بلفظ واحد من غير أن يعرف أحدهما ما قاله الآخر، وتسمى توارد الخواطر.

المُوازاة (انظر: الموازَنة).

اَلْمُوازَنة، اَلْمُوازاة parallel; comparison

المقابَلة بين فكرتين أو أثرين أو مَدرستين أو شخصين في مَبْحَث طويل أو فصل من مبحث. مِثال ذلك من الأدب العربي كتاب «الموازنة بين أبي تمام (٢٣١ هـ) والبحتري (٢٨٤ هـ)» لأبي القاسم الحسن ابن بشر الآمدي (٣٧١ هـ).

والموازنة parallelism، في البديع العربي هي أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن لا في التَّقْفِية كقوله تعالى: ﴿ونَمارِقُ مَصْفُوفة وزَرابيُّ مَبْثُوثة﴾، أو هي أن تكون الألفاظ أوزانها مُتعادِلة وأجزاؤها مُتوالِية كقول امرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق.هـ.):

سليمِ الشَّظَى عَبْلِ الشَّوَى شَنِجِ النَّسا
لـه حَجَباتٌ مُشْرِفاتٌ على الغالِي

المُواضَعة (انظر: الاصْطِلاح).

المُواطَنَةُ العالَمِيَّة cosmopolitanism

نَزْعة ترمي إلى اعتبار الإنسانية أُسرة واحِدة، وطنُها العالَم، وأعضاؤها أفراد البَشَر جميعاً، دُون اعتبارِ لاختِلافهم في اللغة أو في الجِنس أو في الوطن، قال بها الرِّواقيون قديماً وأخذ بها بعض المحْدَثين والمعاصِرين (مج ٨).

اَلْمَواليّا (اَلْمَوّالُ بالْعامِّيّة) (mawāliyyā)

أَحَدُ الفنون السبعة في الأدب العربي، وهو نَظْم لا يتقيد دائماً بالإعراب، بل يُسكِّنُ أواخر الكلمات، كما لا يتقيد في أبياته بقافية واحدة ولا برَوِيٍّ واحد، بل ينوع فيها. وكان موضوعه غالباً الغزل والمديح وآلام الرثاء والندْب، ويرجح أنه عراقي الأصل، وأنه نشأ في حدود القرن السادس أو السابع للهجرة. مِثال ذلك قول القائل:

يا دارْ أينَ الملوكْ أينَ الفُرسْ
أينَ الذينَ رعوها بالقنا والترسْ
قالت تراهم رممْ تحت الأراضي الدرس
سكوتْ بعد الفصاحة ألْسِنَتْهُمْ خُرسْ..

(انظر: الفنون السبعة).

مُوجَز concise

صِفة للكلام الذي قَصُرَت وقَلَّت جُمَلُه كقوله صلَّى الله عليه وسلم: «الضعيفُ أميرُ الرَّكْب».

وقد يقصد بالموجز epitome مؤلف موضوع في صورة موجزة، تلخص فيه أهم نقاط مؤلف أوسعَ منه في نفس الموضوع. مثال ذلك في العربية «موجز القانون» لابن النفيس الطبيب المصري (٨١٦ هـ) اختصره من «القانون» لابن سينا. (انظر: الملخص).

اَلْمُؤَرِّخ chronogram

القصيدة التي إذا جُمِعَتْ حروفُ بيت أو سطر منها كَوَّنَتْ عدداً حِسابيّاً يتفقُ مع تاريخ مُعيَّن، وذلك على أساس قيمة عددية تُعْطَى لكل حَرْف منها.
(انظر: «العروض الواضح» للدكتور ممدوح حقي ـ الطبعة الثالثة ـ صفحة ١٥٨).

اَلْمَوْسُوعة، دَائِرةُ الْمَعارِف، اَلْمَعْلَمة encyclopaedia

١ ـ مُؤَلَّف يتضمن بياناً عن كل فروع المعرفة، وترتَّب موادُّه عادةً ترتيباً هجائياً.

٢ ـ مؤلَّف يتضمن كل ما وصلت إليه المعرفة عند نشره في فن أو عِلم معيَّن، وتُرتَّب موادُّه عادةً ترتيباً هجائياً أو غير ذلك.

اَلْمُوشَّح (muwashshah)

أحد «الفنون السبعة» في الأدب العربي، وهو مُكوَّن من أقفال وأبيات (أو أسماط وأغصان أو أقفال وخرجات كما تسمى أحياناً). فالأقفال هي تلك الأجزاء المتَّفِقة في الوزن والقافية والعدد، والأبيات تلك الأجزاء المتَّفِقة في الوزن والعدد لا في القافية. ويرجح أن الموشح نشأ بالأندلس أو المشرق في أواخر القرن الثالث للهجرة، وسبب انتشاره صلاحيته للغناء وانسجامه مع لغة الكلام للعوامّ، فهو يتحلل من بعض قواعد الفصحى، وخاصة الإعراب. وإنما سمي كذلك تشبيهاً له بالوِشاح أو القِلادة التي تُنْظَم حَبَّاتها من اللؤلؤ والمَرْجان. مِثال ذلك موشحة ابن سهيل، ومنها:

قفل

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الْحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى
قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنَسِ
فَهْوَ في حَرٍّ وخَفْقٍ مِثْلَ مَا
لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بالقبَسِ.

بيت

يا بُدُوراً أَطْلَعَتْ يَوْمَ النَّوَى
غُرَراً تِلْكَ في نَهْجِ الغُرَرْ
ما لِقَلْبِي في الهَوَى ذَنْبٌ سِوَى
مِنْكُمُ الحُسْنُ ومِنْ عَيْنِي النَّظَرْ
أَجْتَنِي اللذَّاتِ مَكْلُومَ الجَوَى
والْتِذاذي مِن حَبِيبي بالفِكَرْ.

(انظر: المقطع الشعري، الدور).

اَلْمَوْضُوع theme

هو ما يدور حوله الأثر الأدبي سواء أَدَلَّ عليه صراحة أم ضِمْناً. ويُستعمل هذا المصطلَح الآن لدى علماء اللغة بمعنى أضيق هو: الفكرة الجوهرية للمؤلِّف أو القضية العامة التي يُدافع عنها الأثر الأدبي.
(وانظر: منتحل).

اَلْمَوْضُوع الْجَدَلِيّ topic

عند أرسطو والمناطقة: الأفكار العامة التي تتألف منها موضوعات الكلام.

اَلْمَوْضُوعُ الدّالّ motif

هو موضوع أو حَدَث قَصَصِيّ أو شخصية أو فكرة أو عبارة تتكرر في أدبٍ ما أو مأثورات شعبية معينة. وقد يتكرر الموضوع الدال في عدة آداب، مِثال ذلك: شخصية شهرزاد أو قصة دون خوان. وقد يتكرر في أدب واحد في عصور مختلفة مثل فكرة الشعر الخالد الذي لا يطويه الزمن في الأدب الإنجليزي منذ شكسبير حتى أوائل القرن العشرين لدى ويليام بتلر ييتس William Butler Yeats وقد يتكرر في الأثر الأدبي الواحد، وذلك مثل عبارة «ثم أدركها الصباح فسكتت عن الكلام المُباح» في «أَلْف ليلة وليلة».

اَلْمَوْضُوعيّة objectivity

وَصْف لما هو موضوعي، وهي بوجه خاص مسلك الذهن الذي يرى الأشياء على ما هي عليه، فلا يُشوِّهها بنظرة ضيقة أو بتحيُّز خاص (مج ١٢).

وهذه الصفة كثيراً ما تنسب إلى الأثر الأدبي الذي يبدو فيه المؤلِّف كأنه يقدِّم شخصيات سرده أو

مواقفها بطريقة لا تعتريها مؤثرات شخصية أو تحيُّز. ويُلاحظ أن الشعر الحديث بعد الحرب العالمية الأولى قد اتصف بهذه الموضوعية كرد فعل للتعبيرات العاطفية المسرفة التي كانت تميز النزعة الرومانتيكية والمدارس الشعرية الرمزية التي سبقت هذه الحرب. كما يلاحظ أن الموضوعية مفهوم صادف رواجاً بين الأدباء في فرنسا خاصة منذ ازدهار النزعة الطبيعية والواقعية في أواخر القرن التاسع عشر.

اَلْمَوْفُور (mawfūr)

هو، في اصطلاح العَرُوضِيِّين من العرب، كل جزء جاز أن يدخله الخَرْم وإن لم يدخله، ومثال ذلك قول امرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ قبل الهجرة):

وَعَيْنٌ لها حَدْرَةٌ بَدرةٌ
شُقَّت مَأْقِيهما من أُخُرْ

(وَعَيْنُنْ) وزنها (فَعُولُنْ)، كان من الجائز أن يَدْخُلَ الخرم هذا الجزء من البيت لأنه في أوله، ولكنه لم يدخله، فهو موفور.
(انظر: الخرم)

اَلْمُولَع بِالْجَمال aesthete

من يُغْرَم بالجمال في الفن غراماً صادقاً أو مُتكلَّفاً.

اَلْمُولَعُ بِالْكُتُب bibliophile

من يُغرم باقتناء الكتب النادرة القيِّمة، ويبحث عنها، ويحافظ عليها بعِناية فائقة. مثال ذلك: المغفور له أحمد تيمور باشا جامع الخِزانة التيمورية بدار الكتب في القاهرة.

اَلْمُوَلَّد (muwallad)

مُصطلَح عربي للفظ الذي استعمله الناس قديماً بعد عصر الرواية (آخر المائة الثانية من الهجرة لعرب الأمصار، وآخر المئة الرابعة للهجرة لأعراب البوادي). مِثال ذلك: المَقامة والمُدرَّج.

اَلْمُؤَلَّف composition

أي عمل فني يَبتكره الإنسان من وَحْي تفكيره أو خياله كالمؤلَّف الأدبي والمؤلَّف الموسيقي مَثَلاً.

اَلْمُؤَلِّف author

من قام بعمل أدبي أو علمي أو فني.

اَلْمُؤَلَّف، اَلأَثَر work

ويُقصد به العمل الذي يُنتجه الأديب أو العالِم في شكلِ كِتاب مَخطوط أو مطبوع يُمكن أن يتداوله الناس. فهو أخص من العمل بمعناه الواسع. وذهب بعض النُّقَّاد والفرنسيين إلى اعتبار المؤلَّف أو الأثر مُميَّزاً عن الإنتاج الأدبي عامة بأنه تجسيد كامل ملموس لخواطر المؤلِّف في شكل كِتاب قابل للتَّداوُل. (انظر: العمل).

اَلْمُؤَلِّفُ الْحَقِيقِيُّ الْمُسْتَتِر ghost writer

وهو من يؤلِّف لغيره، ويظهر اسم ذلك الغير على الكتاب بوصفه مؤلِّفاً له، وذلك كالكتب التي نُسبت إلى شخصية مشهورة غير مؤلفها رغبة في رواجها أو طلباً للكسب والمال.

مُؤَلِّفُ الْعُجالة pamphleteer

الشخص الذي عرف عنه التخصص في كتابة العُجالات الهاجِية أو الساخِرة في موضوعات تكون عادة سياسية.

اَلْمُؤَلِّفُ الْعُمْدَة standard author

هو ذلك المؤلِّف في أدب ما الذي يعتبر ممتازاً بالنسبة لغيره. وتتألف روائع أدبٍ ما من مؤلَّفات هؤلاء المؤلِّفين العُمَد. وذلك كأصحاب المعلَّقات من الشعر العربي الجاهلي، وكالمتنبي وأبي العلاء المعري من شعراء العصر العباسي.

اَلْمُؤَلِّفُ الْمَسْرَحِيّ dramatist

فنَّان تخصَّص في تأليف المسرحيات، مثال ذلك في الأدب العربي الحديث: نعمان عاشور، ويوسف إدريس، وعلي أحمد باكثير.

« اَلْمُونُولُوج » المسرحي ، اَلْحَدِيثُ اَلْمُنْفَرِد monologue

كلمة مطولة يُلقيها الممثِّل منفرداً على المسرح لا يشترط فيها أن تكون مُناجاةً لنفسه، وقد يكون بجواره غيره من شخصيات المسرحية يُنْصِتون إلى ما يُلقي.

اَلْمَوْهِبة (انظر: الطبع).

اَلْمِيتافيزِيقا ، ما بَعْدَ الطَّبِيعة metaphysics

١ ـ اسم كتاب لأرسطو يجيء في ترتيبه بعد كتاب الطبيعة، وقد أطلق عليه هذا الاسم مَشّائيٌّ من رجال القرن الأخير قبل الميلاد، وهو أندرونيقسوس الرودسي الذي جمع كتب أرسطو.

٢ ـ أحد أقسام الفلسفة، وقد اختلف مدلوله باختلاف العصور تبعاً لقصْره على مشكلة الوجود أو المعرفة.

ومن أهم هذه الدلالات:

ا ـ عند أرسطو والمدرسيين، هو علم المبادىء العامة والعلل الأولى، ويُسمَّى الفلسفَةَ الأولى أو العِلْم الإلّهي.

ب ـ عند ديكارت، معرفة الله والنَّفس.

جـ ـ عند كانط، مجموعة المعارف التي تجاوز نطاق التجرِبة وتستمد من العقل وحده.

د ـ عند كونت، معرفة بين اللاهوت والعلم الوضعي، تحاول الكشف عن حقيقة الأشياء وأصلها ومصيرها.

هـ ـ عند برجسون، معرفة مطلقة نَحْصُلُ عليها بالحَدْس المُباشِر (مج ١٢).

« اَلْمِيثُولُوجْيا » ، مَجْمُوعةُ الأَساطِير mythology

هي مجموعة القِصَص الخاصة بتفسير الكون وأسرار الحياة والموت عند شعبٍ ما عن طريق تجسيد المعاني وقُوَى الطبيعة وأحداث الحياة في قصص تتصل بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال.

مِيزانُ الشِّعْر metrics

العلم الذي يبحث في أنواع النُّظُم المختلفة من حيث توزيع مقاطع الكلمات في أشكال نَمَطِيَّة متفق عليها، وذلك مثل البحور العربية التي قَنَّنها الخليل بن أحمد (١٠٠ ـ ١٧٤هـ.؟) والتفعيلات اليونانية واللاتينية القديمة المبنية على المقاطع الطويلة والقصيرة، والتفعيلات الإنجليزية المبنية على نَبْر المَقاطع أو عدم نبرها، والأبيات الفرنسية المحددة بعدد المقاطع فيها.

اَلْمِيزانُ الصَّرْفِيّ morphological standard

اصطلح علماء الصرف على الرمز للأحرف الأصلية في الكلمة: بالفاء والعين واللام (فعل) في الثلاثي المجرد، أو (فعلل) في الرباعي المجرد، وسَمَّوْا ذلك الميزانَ الصرفي. فإذا وجد بالكلمة حرف مشدد، شدد ما يقابله في الميزان، أما حروف الزيادة فتكتب في الميزان كما هي في كلماتها. فالميزان الصرفي للكلمات: أكل، تَعِبَ، عَظُمَ، دَحْرَجَ، اِسْتَخْرَجَ، قدَّم ـ هو: فَعَلَ، فَعِلَ، فَعُلَ، فَعْلَلَ، اِسْتَفْعَلَ، فعَّل وهكذا.

اَلْمِيكْرُوفِيْلم microfilm

وهو الفيلم الحسَّاس الذي يُصوَّر عليه تسجيل فتوغرافي مصغَّر لنصٍّ مكتوب أو مطبوع، ويمكن إسقاط هذا الفيلم على شاشة أوسعَ ليبدوَ النص مكبراً فتسهل قراءته. وفائدة هذا النوع من التسجيل أنه يسمح للقارىء بالاطلاع على نصوص قد لا تكون في مُتناوَل يده، كما يسمح بتخزين كميات كبيرة من المواد المطبوعة في حيِّز ضيِّق.

بابُ النون

اَلنّاثِر prose writer

هو من تخصَّص في كتابة الكلام المُرسَل المُعْتَمِد أصلاً على التفكير الدقيق، لا على التحليل وتصوير العواطف والوزن والقافية. غير أن بعض كُتّاب النَّثْر تميزوا بما يسمَّى بالنثر الفني وهو الذي لا يُقصد به مُجردُ تبادُل المَنافع، وإنما يُقصد منه تحقيق اللذة الفنية الخالصة المُعْتَمِدة على بعض عناصر الشعر من إيقاع معيَّن ولغة مَجازية مثيرة للخَيَال، كما أن الناثر قد يتخصص في القَصَص الرِّوائي الذي يعتمد على إثارة الخَيَال بالوصف والحِوار اللذين يجعلان القارىء ينتقل بذهنه من عالَمه إلى عالَم آخَر من العَلاقات الاجتماعية.

ومن أبرز الناثرين العرب النبي صلَّى الله عليه وسلَّم في الخَطابة، والجاحظ (٢٥٥ هـ) في الرسائل، وبديع الزمان الهمذاني (٣٩٣ هجرية) في القَصَص الخيالي ومحمد بن جرير الطبري (٣١٠ هـ) في التاريخ الأدبي.

(انظر: كاتب الكلمة).

اَلنّادِرَة (انظر: المُلْحة).

اَلنّادِي الأَدَبِيّ literary club

نشأت فكرة النادي الأدبي في إنجلترا في مُنتصَف القرن السادس عشر حينما عقد الأديب السير والتر رالي Sir Walter Raleigh مجلساً في حانة مشهورة منذ عهد شكسبير هي حانة «عروس البحر» The Mermaid. وكانت الموضوعات الأدبية تُناقش وتُتَدَاول في هذه المجالس حول مائدة وكؤوس من الشَّراب، ولكن أشهر الأندية الأدبية نشأت في القرن الثامن عشر جامِعةً الأدباء من أحزاب سياسية مختلفة، ولعل أهم هذه الأندية هو النادي الأدبي الذي أسسه الدكتور صمويل جونسون Dr. Samuel Johnson مع زُمْرة من الأُدباء سنة ١٧٦٤ م، وكان عدد أعضائه أربعين، ثم انتشرت فكرة الأندية الأدبية في القارة الأوروبية بفرنسا أولا حيث كانت الأفكار التي أدت إلى الثورة الفرنسية تُناقَش بحَماسة، ثم بألمانيا حيث تألف أول ناد أدبي سمي بـ «نادِي الاثْنين» في برلين سنة ١٧٤٩ م. ونظيراه في مصر «نادي القلم» و«نادي القصة» في العصر الحديث.

اَلنّاشِر publisher

شخص أو شخصية اعتبارية كالشركات والهيئات تَخصَّص في إخراج الكُتُب، وَنُوَتِ الموسيقى، والدَّوريات، والخرائط المطبوعة، وغيرها من المطبوعات بحيث تصبح مُعدَّة للبيع للجمهور. وبأوربا في القرن السادس عشر كان طابَع الكتاب هو ناشره أيضاً، كما كان في الوقت نفسه هو صاحب المتجر الذي تباع فيه الكُتُب. وإنما يرجع استقلال الناشر عن الطابع وبائع الكتب إلى منتصف القرن التاسع عشر تقريباً بأوربا. وقد جَرَت العادة في العالَم العربي أن يُشرِف بائع الكُتُب على عمليات نشرها وتمويلها في حالات كثيرة.

اَلنّاقِص (انظر: الفعل المعتل).

نائِبُ الْفاعِل subject of the passive

هو اسم صَريح أو مُؤَوَّل تقدمه فعلٌ مَبْنِيٌّ لِلْمَجْهُول وناب عن الفاعِل بعد حَذْفِه. مثال ذلك: كُوفِئَ الْمُجِدُّ. فالمجد نائب فاعل، وهو اسم صريح تقدمه فعل مبني للمجهول (كوفىء) وأصل الجملة كافأَتِ المدرسةُ المجدَّ. فالمجد كان مفعولاً به منصوباً، ثم ناب عن الفاعل (المدرسة) بعد حذفه فرُفِعَ رَفْعَه، ومثال نائب الفاعل المؤول: عُلِمَ أنَّ رائدَ الفضاءِ وَصَلَ إلى القمر، أي وُصُولُهُ إلى القمر.

وينوب عن الفاعل بعد حذفه المفعول به كالمثال السابق، أو المصدر المختص (ما وُصِفَ أو أُضِيفَ أو بيّن العدد) المتصرف (ما لا يلزم حالة واحدة). مثال ذلك قوله تعالى: «فإذا نُفِخَ في الصُّورِ نَفْخَةٌ واحِدة»، أو الظرف المختص (المَوْصُوف أو المُضاف أو العَلَم) المتصرف (ما يستعمل ظرفاً وغير ظرف) كقولك (صِيمَ رمضانُ)، أو الجار والمجرور كقول أبي نُواس (١٩٥ هـ؟):

غيرُ مأسوفٍ على زمنٍ
ينقضي بالهم والحَزَنِ.

فعلى زمن في محل رفع نائب فاعل.

اَلنَّبْر stress

هو الضغط على مَقْطَع خاص من كل كلمة لجعله بارزاً أَوْضَحَ في السَّمْع من غيره من مَقاطع الكلمة، أو هو رفع الصوت في كلمة أو عبارة، أو وضع علامة تحتها لإبراز أهميتها emphasis. واللغات تختلف عادةً في مَوْضِع النبر من الكلمة... فالفرنسي مثلاً يضغط على المَقطع الأخير من كل كلمة.

ونُطْقُ اللغة لا يكون صحيحاً إلا إذا رُوعِي فيه موضع النَّبْر...

وليس لدينا من دليل يَهْدِينا إلى موضع النبر في اللغة العربية، كما كان يُنْطَق بها في العصور الإسلامية الأولى، إذ لم يتعرض له أحد من المؤلِّفين القدماء. وهناك اتجاه بين المحدثين من علماء العروض العربي إلى اعتبار النبر موجوداً في اللغة العربية وخاصة في حالة الإدغام.

أما كما ينطق بالعربية القراء في مصر فلِلنَّبْر قانون خاص يخضع له: فالنبر في الكلمة العربية لا يكون على المقطع الأخير إلا في حالة الوقف، وحين يكون المقطع الأخير عبارة عن:

صوت ساكن + صوت ليِّن طويل +
صوت ساكن
أو
صوت ساكن + صوت ليِّن قصير +
صوتان ساكنان

ففي الوقف على (نستعين) في قوله تعالى ﴿إيّاكَ نَعْبُدُ وَإياك نَسْتَعِين﴾، أو على (الْمُسْتَقَرّ) في قوله تعالى ﴿إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمُسْتَقَرّ﴾ نَجِدُ النبر على المقطعين «عِيْن» و«قَرّ». أما إذا وجدنا الكلمة لا تنتهي بهذين النوعين من المقاطع كان النبر على المقطع الذي قبل الأخير...، وهو موضع النبر في الكثرة الغالبة من الكلمات العربية...

(للاستزادة من هذا الموضوع انظر «الأصوات اللغوية» للدكتور إبراهيم أنيس).

وعِلْم العَرُوض الإنجليزي قائمٌ على مبدأ النبر، إذ إن الوَحْدة العَرُوضية فيه التفعيلة أو القَدَم (foot) التي تتألف من مَقْطع منبور بجانبه مقطع أو مقطعان غير منبورين.

اَلنَّبَطِيّة Nabataean

هي لَهجة عربية قديمة كانت تكتب بالخط الآراميّ (انظر: الخط الآرامي). وقد عاش النَّبَطِيُّون في شمال الحجاز، وكانت عاصمتهم الكبرى فيه مدينة سَلْع (بطْرا Petra)، وموقعها الآن جنوبي فلسطين، كما كانت قاعدتهم الصغرى في الجنوب هي الحِجْر (مَدائِن صالح الآن)، وقاعدتهم الصغرى في الشمال بُصْرَى

بحُوران في الشام. وازدهرت حياة النبطيين من القرون الأخيرة ق. م. إلى سنة ١٠٦ م، ثم عادوا إلى الظهور في تدْمُر إلى سنة ٢٧٣ م، وكان النبطيون يستخدمون أداة التعريف العربية (ال)، ولهجتهم لا تفترق عن الفُصْحَى الجاهلية في أبواب الضمير والفعل وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة والنَّسَب والتَّصْغير وحروف الجر والعَطْف، والتذكير والتأنيث في الاسم والفعل، فهي وثيقة الصلة بعربية الجاهلية.

اَلنُّبُوَّة prophethood

التكليف الإلٰهي لواحدٍ من البَشَر يختاره الله لتبليغ رسالته إلى الناس.

اَلنَّثْر prose

هو أحد قِسْمي الأدب الإنشائي، وهو نوعان:

١ - ما يدور في كلام الناس أثناء المُعامَلة، وهذا ليس من الأدب في شيء.

٢ - النثر الفني: وهو الذي يحتوي الأفكار المُنظَّمة تنظيماً حَسَناً، والمعروضة عَرْضاً جذَّاباً، حَسَنَ الصِّياغة، جَيِّدَ السَّبْك، مُراعًى فيه قواعدُ النَّحْو والصَّرْف.

والنثر الفني ينقسم بدوره إلى خَطابة وعِمادها اللِّسان، وكتابة فنية وعمادها القَلَم. فالخَطابة هي فن مُخاطَبة الجمهور الذي يعتمد على الإقناع والاستمالة. وهي تَرْقَى بعامِلَيْن وتنحطُّ بِفَقْدِهما: أولهما أن تتمتع الأُمَّة بنصيب من الحرية في الفكر والقول، وثانيهما أن تشعر بسوء حالتها، وتصور لنفسها صورة من الحياة أفضل مما هي عليه، ثم تنهض وتتحرك لتحقيقها.

وأما الكِتابة الفنية فقد حصرها بعض الأدباء بأوربا في الوَصْف والقَصَص، لأن الباعث على الكِتابة إما أن يكون الرغبة في التعبير من جانب الكاتب عَمَّا لاحظَه في العالَم حوله من أشخاص أو أحداث أو أشياء بأسلوب الوصف أو القَصَص أو بهما معاً، كأن يحكي في بعض الروايات حادثة ثم يَعِنُّ له في أثنائها أن يَصِفَ الأشخاص أو الأحداث أو الأشياء. أما الكِتابة الفنية عند العرب (من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث) فتشمل الرسائل، والقَصَص، والمُناظَرة والجَدَل، والتاريخ. فأما الرسائل فمنها السائل العامة أو الرسمية، ومنها الرسائل الخاصة أو الإخْوانيات. وأما القَصَص فقد عُنِيَ به القرآن الكريم، ومِثاله فيه «سورة يوسف»، وعنِي الخلفاء من العصر الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ) وما بعده قُصّاصاً يقصُّون على الناس سِيَرَ الأنبياء والملوك في المساجد، كما عُنِيَ الخلفاء أنفسهم بالاستماع إلى التاريخ والقَصَص. وفي القرن الرابع الهجري وُضِعَت المَقامات وهي قِصَص أدبية قصيرة. وفي مصر اتسع القَصَص منذ عهد الفاطميين ووُضِعت أعظم القِصَص العربية وأطولها، وهي قصة عنترة ليوسف بن عبد العزيز في عهد العزيز بالله الفاطمي (٣٦٥ - ٣٨٦ هجرية)، وقد نشرت في اثنين وسبعين جزءاً. وفي أثناء الحروب الصليبية أُلِّفت في مصر قِصَص تمجِّد مَآثِر الأبطال كسيرة الظاهر بيبرس، وقصة سيف بن ذي يَزَن، والأميرة ذات الهمة، وفيروز شاه. وعملت مصر منذ القرن الخامس الهجري على إتمام «ألف ليلة وليلة» حتى أوصلتها إلى صورتها الحالية في القرن العاشر الهجري.

وأما المُناظَرات الأدبية فبعضها مُتَخَيَّل كمناظرة الربيع والخريف المنسوبة للجاحظ (٢٥٥ هـ)، وبعضها يصور الحقيقة كمناظرة أبي بكر الخُوارزْمي (٣٨٣ هـ) وبديع الزمان الهمذاني (٣٩٣ هـ).

وأما التاريخ فالذي يدخل منه في باب الأدب هو الذي يقرر فيه المؤرِّخ وينقد في صياغة جيدة، رامياً من وراء ذلك إلى التأثير في عواطف القراء وترغيبهم في العدل ودفعهم إلى أن يحتذوا حَذْوَ الأبطال ويأتوا بجلائل الأعمال. ومِثال ذلك تاريخ ابن جرير الطبري (٣١٠ هـ)، إذ يُعَدُّ تعبيره عن المعاني وتصويره للأحداث نموذجاً أدبياً فنياً راقياً من نماذج التعبير والتصوير في العصور الإسلامية المختلفة.

وفي العصر الحديث اتَّصل كُتَّاب العربية بالآداب الغربية فتأثَّروا بها في كتابة القصة، واتخذوا من الحياة العربية موضوعاً لرواياتهم، كما نَسَجُوا على مِنْوال هذه الآداب الغربية في المسرحيات والروايات التمثيلية أولاً عن طريق الترجمة ثم عن طريق التأليف، وأُنْشِئَت بمصر مجلة للقصة وأخرى للمسرحية، وظهرت أنواع من الكُتَّاب المتخصِّصين في كل أثر من الآثار الأدبية. ولا يزال هذا الاتصال يعمل عمله حتى يتبوأ الأدبُ العربي مَكانَهُ اللائقَ به.

اَلنَّثْرُ التَّقْريريّ — exposition

ذلك النثر الذي تضمنت موضوعاته التعريفات والتعميم، والعمليات، وتوضيح الأفكار والمبادىء بقصد تقديم المعاني في أسلوب سهل الإدراك وغير عاطفي.

اَلنَّثْرُ الشِّعْريّ — poetic prose

ذلك النثر الذي يتميز ببراعة السَّبْك ويَستخدم المُحسِّنات اللفظية والمَجازات والأوزان الإيقاعية الشائعة في الشِّعر عادةً. وفي النثر العربي نَجدُ مِثْلَ هذه الشاعرية في مَقامات البديع الهمذاني (٣٩٣ هـ)، ومنها في مَقامته القريضية قوله في زُهَيْر: «فما تقول في زهير؟ قال: يُذيب الشِّعر والشِّعرُ يُذيبه. ويدعو القول والسِّحْرُ يُجيبه». وقد لعب السَّجْع دوراً هاماً في إضفاء الشاعرية على النثر الفني العربي على نَحْوِ ما نرى في المِثال السابق.

اَلنَّجاحُ عَنْ طَرِيقِ الزَّلّة — succès de scandale

هو نجاح الأثر الأدبي، روائياً كان أو مسرحياً، لصفة مثيرة فيه لا لِما فيه من امتياز فني. فقد يتحقق ذلك بمعالجته حَدَثاً سياسياً أو اجتماعياً مثيراً، أو لأن مؤلِّفه، أو ممثله، في حالة المسرحية، اتَّصف بأمر شائن جعل الجمهور يتلهف على أخباره.

اَلنَّجَدات — Najdites

نسبة إلى نَجْدة بن عامر الحنفي، وهو زعيم فريق من الخَوارِج في العصر الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ) كان يرى أن المسلمين ليسوا كفارَ دين لتمسكهم بالتوحيد والقرآن والسنة، إنما هم كفارُ نِعْمة، ومن ثَمَّ يَحِلُّ التزوجُ منهم والتوارثُ معهم، ولا يحل قتلُ أطفالهم، كما يرى أن القَعَدة عن الجهاد من الخوارج ليسوا كفاراً لأن القُعُود يعتبر بمثابة هُدْنة مُسَلَّحة.

(انظر: الأزارقة والصفرية).

اَلنَّجِيّ، كاتِمُ السِّرّ — confidant

الشخصية في القصة أو المسرحية التي تتمتع بثِقَة البَطَل أو البَطَلَة وتُعتبر مَوْضِعَ أسراره أو أسرارها. وفائدة هذه الشخصية في الحَبْكة المسرحية أنها تُساعد على سَرْد الحوادث التي لا يُمكن تمثيلُها تمثيلاً مُقنعاً في الحدود الزمانية والمكانية للعَرْض المسرحي، وذلك كوصف المعارك مَثَلاً.

اَلنَّحْت — acronymic word - formation

هو استخراج كلمة واحدة من كلمتين أو أكثر، ومثاله: «حَوْقَلَ» أو «حَوْلَقَ» نحتا من «لا حولَ ولا قوةَ إلاّ بالله»، و«الحَسْبَلة» من قول القائل «حَسْبِيَ الله» و«المَشْألة» من «ما شاء الله» و«البَسْمَلة» من «بسم الله الرحمن الرحيم»، و«الحَمْدَلَة» من قولك «الحمد لله». ومن ذلك ما يُرْوَى عن عمرَ بن أبي رَبيعة (٩٣ هـ):

لقد بَسْمَلَتْ لَيْلَى غداةَ لَقِيتُها
فَيا حَبَّذا هذا الحبيبُ المُبَسْمِلُ.

اَلنَّحْو — grammar; syntax

(انظر: علم النحو).

اَلنِّداء — vocation

هو، في النحو العربي، طلبُ الإقبال من المخاطَب (بيا) أو إحدى أَخَواتها، وهي: (الهمزة)، و(أي)، و(أيا)، و(هيا)، و(وا). و(يا) أكثرها وأشهرها، مثال ذلك: يا الله اغفرْ لنا ذُنُوبَنا، فـ (يا) حرف

نداء، ولفظ الجلالة منادى، والمنادى واجب النصب إذا كان نَكِرةً غَيْرَ مَقْصُودةٍ كقول عَبْد يَغُوث الحارثي (جاهلي):

فيا راكباً إمّا عَرَضْتَ فبلِّغَنْ
نَداماايَ من نَجْرانَ ألاّ تَلاقِيَا

أو مضافاً كقولك: يا رَبَّنا اغفرْ لنا خطايانا. أو شبيهاً بالمضاف، (وهو ما اتَّصَلَ به شيءٌ من تمام معناه) مثل: يا رَءُوفاً بالعباد استجب دعاءنا. ويُبْنَى المنادى على الضم في محل نصب إن كان مُفْرَداً عَلَماً كقولك يا محمدُ أَقْبِلْ. ويبنى على ما يُرْفَعُ به في محل نصب إن كان نَكِرةً مقصودة كقولك: يا مُمْتَحَنُ أو يا مُمْتَحَنان أو يا مُمْتَحَنُونَ إذا ناديت شخصاً أو شخصين أو أشخاصاً معينين. ففي المثال الأول يبنى المنادى على الضم، وفي الثاني على الألف لأنه مثنى، وفي الثالث على الواو لأنه جمع مذكر سالم.

(للاستزادة من هذا الباب انظر: شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ولغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد، والنحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين).

اَلنَّدْب jeremiad

الشكوى المتصلة من حال الإنسان وحظِّه العاثر في الحياة التي تُذكِّر القارىء بشكوى أرميا في العهد القديم، وذلك مثل قصيدة مِهْيار الدَّيْلَميّ (المتوفى سنة ٤٢٨ هـ) في الحِكْمة والشكوى.

اَلنُّدْبة lamentation

هي، عند النُّحاة، نداءُ المُتَفجَّع عَلَيْهِ أو المُتَوجَّع له أو منه (بيا) أو (وا)، مثال المتفجع عليه قول جَرير (١١٠ أو ١١٤ هجرية) يَرْثي عمرَ بن عبد العزيز:

حملتَ أمراً عظيماً فاصطبرتَ له
وقمتَ فيه بأمر الله يا عُمَرا.

والألف في آخر (عمر) للندبة حتى لا يلتبس المَنْدُوبُ بالمنادَى، ومثال المتوجع له قول الشاعر:

فواكبدا من حب من لا يحبني
ومن عَبَراتٍ ما لهن فَنَاءُ.

ومثال المتوجع منه قولك في حريق المصنع والعمال بأبي زَعْبَل «وامُصِيبَتاهْ». والهاء هنا للسَّكْت.

وحكمُ المندوب في إعرابه حكمُ المنادَى، فتقول واعليُّ لأنه مفرد علم، ووأميرَ الْمُؤْمِنِينَ لأنه مُضاف وهكذا.

اَلنَّدْوة symposium

هي في الأصل اليوناني حفلة الشَّراب التي أقام أثناءها أفلاطون إحدى مُحاوَراته الشهيرة حول ماهية الحُبِّ، وتناول أطراف الحديث فيها سقراط وأرستوفانيس والكبياديس. والمعروف الآن أنها مُصطلَح يُطْلَق على أي اجتماع يَتكلَّم فيه عدد من العلماء يناقشون فيه موضوعاً معيَّناً أو عِدَّة موضوعات متصلةٍ بعضُها ببعض. كما يُطلق المُصطلَح اليوناني أيضاً في اللغات الغربية على المُجلَّد الذي يضم بين دَفَّتيه عدة بحوث في موضوعٍ ما.

اَلنَّدْوةُ الأَدبيّة salon

اجتماع في قصر من قصور رُعاة الفنون والآداب يتألف من الأُدباء والفنانين والسَّاسة البارزين، يجتمعون فيه بصفة دورية لمناقشة المسائل الجارية والموضوعات الأدبية، وقد جرت العادة على أن تكون صاحبة الصالون امرأة على جانب من الذكاء والفطنة. ومن أشهر الصالونات المصرية في أوائل هذا القرن صالون عائشة التيمورية، ومَيّ زيادة، والنَّدْوة الأسبوعية التي كان يقيمها عباس محمود العقاد.

اَلنِّزاعُ بَيْنَ الْقُدامَى وَالْمُحْدَثِين Quarrel of the Ancients and the Moderns

قد استغرق هذا النزاع الأدبي في فرنسا وانجلترا المدة ما بين ١٦٨٧ و١٧١٦، وأساسه اتجاه الشعراء الفرنسيين في القرن السادس عشر إلى نشر وَعْيٍ جديد

بضرورة الإيمان بنهضة الآداب المحلّية أي الإيطالية والفرنسية بدلاً من الاستمرار في الالتزام بتقليد الأدبين اليوناني والروماني. وفي مُنتصَف القرن السابع عشر ظهر نوع من ردِّ الفِعل ضد هذه النَّزْعَة الوطنية في الأدب نتج عن الجَدَل الذي دار حول ظهور مسرحية «السيد» Le Cid لبيير كورني Pierre Corneille في سنة ١٦٣٠ فيما يتعلق بالحُكْم على كورني لخروجه على مبادىء المسرح التي وضعها أرسطو. ومن مُقدِّمات هذا النِّزاع أيضاً المَبْحَث الذي كتبه ديماريه دي سان سورلان Desmarets de Saint Sorlin (١٥٩٦ - ١٦٧٦) في موضوع الشِّعر المَلْحَمي، وصدَّر به قصيدته الطويلة «مريم المجدلية» Marie-Magdeleine (١٦٦٩)، حيث انتقد الملاحم اليونانية والرومانية القديمة لما فيها من وثنية، مادحاً مُعاصِريه لتمتُّعهم بنور الحضارة والمسيحية على حد قوله، الأمر الذي أوحى إليه بكِتابة مَلْحمتين مسيحيتين هما: «كلوفيس، أو فرنسا المسيحية» Clovis ou la France chrestienne (١٦٥٧) و«استير» Esther (١٦٧٣) اللتين رغم ما فيهما من مبادىء مسيحية خالصة لم تُصادِفا نجاحاً كبيراً. ثم نشب النِّزاع في سنة ١٦٨٧ حينما نشر شارل بيرو Charles Perrault (١٦٢٨ - ١٧٠٣) أُمدوحته الشعرية للملك لويس الرابع عشر بعنوان «قرن لويس الأعظم» Le Siècle de Louis le Grand، كما أثنى في هذه القصيدة على أُدباء عصره قائلاً إنهم خير من الأدباء القُدَامَى لتمتُّعهم بحضارة أكثر ازدهاراً في عهد المليك العظيم. وقد هاجم جان لافونتين Jean de La Fontaine (١٦٢١ - ١٦٩٥) في رسالة شعرية اسمها «رسالة إلى هُوِى» Epître à Huet في نفس السنة التي نشر فيها بيرو أُمدوحته الشعرية. وقد انحاز إلى رأي لافونتين بعض الأُدباء والفلاسفة ومنهم لابروير Jean de la Bruyère (١٦٤٥ - ١٦٩٦) وبوالو Nicolas Boileau-Despréaux (١٦٣٦ - ١٧١١)، ورد بيرو عليهم في محاورته المسماة «موازنة بين القدامى والمُحْدَثين» Parallèle des Anciens et des Modernes (١٦٨٨ - ١٦٩٧) حيث سخر من التزمُّت العِلْمي الذي كان يميز من يُغلِّبون الآداب القديمة على الأدب الحديث. وكان بوالو من أشد المُعارِضين لبيرو كما يتضح من مَبْحثيه «مَبْحث في الأود» Discours sur l'Ode (١٦٩٣) و«التأملات في لونجينوس» Réflections sur Longin (١٦٩٤).

وفي سنة ١٧٠٠ خف النِّزاع لَمّا كتب بوالو خطاباً مفتوحاً لبيرو اعترف فيه إلى حدٍّ ما بمُساواة أدب القرن السابع عشر لآداب قدماء اليونان والرومان. ومن المميزات الحضارية لهذا النزاع تصادُم الآراء في المُوازَنة بين حضارة قديمة عظيمة لم تنعم بنور الإيمان في إلّه واحِد ولا بالتقدُّم العِلْمي، وبين حضارة حديثة تتمتع بها وإن لَمْ تنجحْ في إنجاز ما أنجزته الحضارة القديمة من أعمال أدبية خالدة. وبطبيعة الحال يمكن القول مع ذلك بأن المسرح الكلاسيكي الفرنسي في القرن السابع عشر لعب دور الملحمة اليونانية أو اللاتينية بوصفه نموذجاً أدبياً يُحتذَى. وانتقل النزاع إلى إنجلترا على يد الفيلسوف الفرنسي المنفي سانت إڤرمون Charles de Saint-Denis, sieur de Saint-Evremond (١٦١٣ - ١٧٠٣)، وأدى إلى مُناظرة أدبية بين سير وليام تمبل Sir William Temple (١٦٢٨ - ١٦٩٩)، في مقاله «في العِلْم القديم والحديث» Of Ancient and Modern Learning (١٦٩٠) الذي أدلى فيه بحجج ضعيفة للدفاع عن عِلْم القُدامَى وبين رتشارد بنتلي Richard Bentley (١٦٦٢ - ١٧٤٢) الذي كشف اعتماد تمبل على نص مُختلَق هو «رسائل فالاريس» Epistles of Phalaris (١٦٩٥). وقد عرض سويفت Jonathan Swift هذه المُناظَرة في أُهْجِيَّته النثرية الرمزية التي سماها «معركة الكتب» The Battle of the Books

(١٦٩٧) دافع فيها عن تميل .

النزاهة polite invective

عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) هي نزاهة ألفاظ الهجاء وغيره من الفُحْش حتى يكون الهِجاء كما قال أبو عمرو بن العَلاء «تَنْشُدُهُ العَذْرَاءُ في خِدْرِها، فلا يَقْبُحُ عليها» .

اَلنَّزْعَةُ الأَسَلِيَّة ،اَلنَّزْعَةُالأَكْمِيَّة acmeism

حركة في الشعر الروسي ازدهرت قبيل ثورة ١٩١٧ وبعدها مُباشَرةً، ومن أهم دُعاتها : مندلشتم Mandelshtam ، والشاعرة أنّا أخاتوفا Anna Akhmatova . ومُؤدّى هذه النَّزعة الثورة على الإسراف في التصوُّف والتجريد والإبهام التي كانت تتميز بها المدرسة الرمزية السابقة لها، كما آثرت هذه النزعة الاهتمام بالعالَم الحسِّي المَرْئيّ بما فيه من صور وأصوات وألوان وما إلى ذلك من المظاهر الحِسِّيَّة، فضلاً عن أن دُعاتها كانوا يطالبون بأن يكون الشعر أكثر حِسِّيَّة، وأن تكون كلماته دالَّةً على مَعانٍ من واقع العالَم الملموس.

اَلنَّزْعةُ الإقْلِمِيّة regionalism

١ - هي نَزْعة تَظهر من وقت لآخَر في الأدب عامة وفي الرواية أو الشعر خاصة لتصوير الحياة في مِنطقة معيَّنة يتأثر فيها الناس بالبيئة الجغرافية التي تحيط بهم.

وتتميز هذه النَّزْعة بالتزامها الواقعيَّةَ في الوصف والحِوار، وباهتمامها بحياة القرى والمدن الصغيرة بدلاً من اهتمامها بالحياة في العواصم والأمصار. ويمكن اعتبار «يوميات نائب في الأرياف» (١٩٣٧) لتوفيق الحكيم، و«دعاء الكروان» (١٩٤١) للدكتور طه حسين مِثالاً لهذه النزعة.

٢ - نَزْعة ظهرت بألمانيا في السنين الخمس الأولى من هذا القرن لجعل الأدب يصوِّر حياة الريف بوصفه خيراً من المدن الصناعية التي يزدحم فيها السكان ويَحْجُبُ سماءَها دخانُ المصانع. ثم امتلأت هذه النزعة بروح تمجيد الريف بصورة مُغالِية في العنصرية والقومية المتطرفة حتى اعتبرت أحد الروافد التي أمدَّت روح التعصُّب العنصرية في الحركة النازية بألمانيا.

اَلنَّزْعَةُ الأَكْمِيّة (انظر: النزعة الأَسَلِيّة)

اَلنَّزْعَةُ الإنْسانِيّة humanitarianism

١ - الميل إلى حُبِّ الإنسانية، واعتبار الخير العام للإنسان الهدفَ الأسمى.

٢ - وفي الأدب: يتمثل هذا الميل بوضوح في القِصص بإنجلترا وفرنسا في منتصف القرن التاسع عشر عند بدء إيقاظ الوعي بعيوب المجتمع والشعور بضرورة إصلاح حالة الفقراء.

٣ - وفي المسيحية: نَزْعة من يرى أن السيد المسيح إنسان فقط لا إنسانٌ وإلَه في آن واحد.

اَلنَّزْعَةُ الْبُدائيّة primitivism

هي الميل إلى إيثار طريقة في الحياة تعتبر أقلَّ حضارةً وتقدُّماً من الطريقة الراهنة في مُجتَمَعٍ ما. وتظهر هذه النَّزْعة في كثير من الآداب: فازدهار الشعر الرعائي بمجتمع الإسكندرية البَطْلَمِيّة تعبير عن هذا المَيْل، وكذلك دِفاع الفيلسوف الفرنسي مونتنى Montaigne (١٥٣٣ - ١٥٩٢) في مقالاته عن حياة البُدائيين السعداء الفضلاء المتَّصِلين بالطبيعة مُباشَرةً. وخيرُ مِثال لهذه النزعة نظريات جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau (١٧٢١ - ١٧٧٨) التي تدعو إلى العودة إلى الطبيعة. ويُمكن القول بصفة عامة بأن النَّزْعة البُدائية لها اتجاهات ثلاثة:

١ - الاغتراب إلى أماكنَ بُدائية بعيدة عن الحَضارة والعُمْران، وهذا ما تمثله كِتابات الرومانتيكيين في أوائل القرن التاسع عشر التي تَصِفُ حياة القبائل الهندية في القارة الأمريكية، كما تمثّله كِتابات بعض الأدباء في القرن الثامن عشر التي تمجد المجتمعات البدائية البعيدة

عن الحضارة كمجتمعات الفلاحين وأهالي الجزر النائية التي توفر فيها الطبيعةُ للإنسان كل ما تشتهيه نفسه من طعام في غير عناء.

٢ - الحنين إلى ماضٍ يبدو أجْمَلَ من حقيقته بسبب اقترانه بعهد الشباب الذي انقضى من غير رجعة.

٣ - الحنين إلى الطفولة بوصفها عَهْدَ براءة واتصالٍ مُباشرٍ بالطبيعة لبعدها عن تعقيد الحياة.

وقد ظهرت نَزْعة مُضادَّة للبدائية منذ القرن الثامن عشر بأوربا، ويمكن اعتبار فولتير Voltaire رائداً لها في مُواجَهة النزعة البدائية التي قادها روسو.

وفي الأدب العربي مضى شعراء العصر الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ) يستلهمون الصحراء على الرغم من أن جمهورهم عاش في بيئات مُتحضِّرة، وقد ظلت الصحراء مُلْهِمَهمُ الأول في أشعارهم على نحو ما نجد عند مبرزيهم من أمثال الأخطل (٩٢ أو ٩٥ هـ)، والفرزدق (١١٠ أو ١١٤ هجرية)، وجرير (١١٠ أو ١١٤ هـ).

اَلنَّزْعَةُ التَّارِيخِيّة historicism

اتجاه يرمي إلى تفسير الأشياء في ضوء تصورها التاريخي. وتبدو منه صور في الفكر القديم والمتوسط. وقد نما في أُخريات القرن الماضي (مج ١٠).

وفي الأدب: هي دراسة المؤلف أو الحركة الأدبية بوصفها وظيفةً للتطور الفني والسياسي والاجتماعي والديني في مجتمعٍ ما. وهذا التغليب للعنصر التاريخي في الدراسة الأدبية يرجع للفيلسوف الألماني هيجل Hegel وطبَّقه بعده الألمانيان شپنجلر O. Spengler وڤيبر M. Weber، والإيطاليان كروتشي B. Croce، وجنتيلي G. Gentile والمجري لوكاتش G. Lukacs والأمريكي ديوي J. Dewey، والفرنسي تين H. Taine.

نَزْعَةُ التّدَهْوُر decadence

مُصطلح يُطلق على حركة أدبية بدأت بفرنسا في القرن التاسع عشر، مؤداها إبراز أهمية الفن، والتعبير عن عداء الفنان للمجتمع المادي، وتفوق الصَّنْعة على الطَّبْع، والبحث عن مثيرات جديدة توقظ أحاسيس الأديب.

نَزْعةُ تَمْثِيل الْحَقِيقة verism

يُطلق هذا المُصطلَح على أحد المذاهب الإيطالية في الرواية والمسرحية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وهذه النزعة بمثابة انعكاس في إيطاليا للمدارس الواقعية والطبيعية الفرنسية، فقد قام الناقد الإيطالي كابوانا Luigi Capuana (١٨٣٩ - ١٩١٥) بمهاجمة اللون الرومانتيكي والخَطابي المتكلف الذي كان سائداً بالمسرح الإيطالي في العَقْد الثامن من القرن التاسع عشر، وطالب في مقالات نشرها سنة ١٨٧٢ بأن يتوخى المسرح دراسة الحقيقة. وبعد ذلك اتجه نحو الرواية النثرية الإيطالية حاثًّا على تحقيق هذا الطلب، وقد تأثر به الكاتب الرِّوائي جيوڤاني ڤرجا Giovanni Verga (١٨٤٠ - ١٩٢٢) وشرع يكتب روايات بهذه المَسْحة الواقعية الجديدة المتأثرة، كما كان المذهب الطبيعي الفرنسي، بروح البحث العلمي في الوصف. وقد اهتم ڤرجا خصوصاً بوصف حياة الفقراء والفلاحين في صِقِلِّيّة، إلا أنه اختلف عن المدرسة الفرنسية بعدم التزامه الحياد والموضوعية البحتة في رواياته إذ قد ساد رواياته الشعورُ بالتعاطف مع الشخصيات في حياتهم التعيسة القاسية. وقد حذا حذو ڤرجا كثير من الكتَّاب الروائيين الإيطاليين من أمثال فيديريكو توتزي Federico Tozzi (١٨٨٣ - ١٩٢٠) وماتيلدا سراو Matilda Serao (١٨٥٦ - ١٩٢٧) وغيرهما. إلا أن نَزْعة تمثيل الحقيقة بدأت في الزوال مع ابتداء القرن العشرين حينما أخذ جبرييلي داننتسيو Gabriele D'Annunzio (١٨٦٣ - ١٩٣٨) يبرز النَّزعة الجَمَالية والغِنائية في الشعر والرواية الإيطاليين.

اَلنَّزْعَةُ الْجَمالِيّة aestheticism

تَرمي هذه النَّزعة إلى الاهتمام بالاعتبارات الجمالية بقَطْع النظر عن الاعتبارات الأخلاقية، وشِعارُها المشهور: « الفن للفن » . وفي رأي البعض أن اعتبارات الخير والأخلاق مُشتقَّة منها .

نَزْعَةُ الْخَفاء occultism

اتجاه ذهني يسلم بالأمور الخَفِيَّة ويقول بإمكان إدراكها (مج ١٢) .

وقد لعبت هذه النزعة دوراً هاماً جداً بالآداب الأوربية في العصور الوسطى وخاصة في المحاولات الأولى لكتابة تفسيرات الكون وبحوث السيمياء . وقد بلغ تأثير هذه النزعة إلى حد أن أي شخص كان يدعي الاطلاع على الغيب يُعدَم حَرْقاً خوفاً من الوقوع تحت سيطرته . وفي الرواية الأوربية في أواخر القرن التاسع عشر لعبت هذه النزعة دوراً هاماً في بلورة عنصر الخيال الرومانتيكي، وذلك بألمانيا وفرنسا وإنجلترا خاصةً .

اَلنَّزْعَةُ الشَّعْبيّة populism

هي نزعة ظهرت بروسيا في أواخر القرن التاسع عشر بين طبقات المثقفين، وذلك خاصة فيما بين ١٨٧٠ و١٨٨٠ م . وأساس هذه النزعة الاعتقاد بأن طبقة الفلاحين هي وحدها القادرة على بِناء مُستقبَلٍ أصْلَحَ للبلاد، فكان الطلبة والطالبات يهجرون الجامعات للاتصال بشَعْبِ الفلاحين في الرِّيف والتبرُّع بمُكافَحة الأُمِّيَّة بينهم . وباءتْ هذه الجهود العاطفية النبيلة بالفشل لأسباب مختلفة منها اضطهاد بوليس القياصرة، ومنها مُقاوَمة الفلاحين أنفسهم لهذه الجهود الرامية إلى تغيير أُسلوب حياتهم . وقد ظهرت نتيجةً لهذه النزعة جهود أدبية قام بها الشباب من المثقفين الروس للتقريب بين عامة الشعب والأدب الرِّوائي بصفة خاصة، غير أن هذه الجهود لَمْ تُؤتِ أُكُلَها في روسيا برغم أنها فجرت نزعات مُماثِلة في المجر ورومانيا . وحتى في قرننا هذا ظهرت في فرنسا جماعة من الكُتّاب الرِّوائيين أطلقوا على أنفسهم لقب « الشعبية » ، وخصَّصوا جائزة سنوية لمن يتفوق فيما سَمَّوه بـ « الرواية الشعبية » Roman Populiste، أي تلك التي تصور حياة الفقراء والمساكين من غير تحيُّز في إبراز عُمْق المشاكل النفسية والعاطفية التي يُعانُونها، مَثَلُهُم في ذلك مَثَلُ الطبقة الوسطى والغنية . وكان من أهم كُتّاب هذه النزعة في فرنسا أندريه تيريف André Thérive (١٨٩١ - ١٩٦٧) وليون ليمونييه Léon Lemonnier (١٨٩٠ - ١٩٥٣) .

اَلنَّزْعَةُ الطَّبيعيّة naturalism

١ - في الفلسفة: نظرية قائلة بأن الطبيعة، بوصفها الكونَ، وُجِدَت بنفسها من غير حاجةٍ إلى خالق . ومن دُعاة هذه النظرية في العالَم القديم أبيقور لدى الإغريق، ولوكريتيوس Lucretius لدى الرومان .

٢ - في عِلْم الأخلاق: نظرية قائلة بأن حكمة الإنسان تنحصر في انسياقه وراء الغرائز التي وضعتها الطبيعة فيه، وكان الكاتب الفرنسي رابلي François Rabelais (١٤٩٤؟ - ١٥٥٣)، من دُعاة هذا الرأي . وبهذا المعنى تكون النزعة الطبيعية مناهِضة للأديان عامة وللمسيحية خاصةً لِما فيها من قواعد خاصة بالسيطرة على غرائز الإنسان على أساس الإيمان بالخطيئة الأصلية، ويُلاحَظ أن هذه النظرية لا تؤدي حتماً إلى الإلحاد بالله، إذ كان رابلي يبرر موقفه بأن الله هو الذي خلق الطبيعة، فلا بُدَّ أن تكونَ خيراً .

٣ - في علم الجمال: كل نظرية فنية أو أدبية تقول بأن الفن يجب أن يحاكي الطبيعة كما هي من غير تكلُّف ولا تصنُّع، عِلْماً بطبيعة الحال بأن أصحاب هذه النظرية قد اختلفوا كثيراً في فهمهم للتكلف، كما اختلفوا في فهمهم لمعنى المحاكاة .

٤ - في الأدب: في خلال القرن التاسع عشر بفرنسا تطوَّر المعنى الجمالي للنزعة الطبيعية في المجال الأدبي

بحيث أصبح يرادف مفهوم الواقعية عامة، ثم بعد ذلك تخصَّص معناه بحيث أخذ يشير في الخلق الأدبي إلى محاكاة الأديب لعالم الطبيعة في اهتمامه بمظاهر الطبيعة عامة اهتماماً علمياً بحتاً. وتكونت مدرسة أدبية بفرنسا تعتنق هذه النظرية، وعلى رأسها إميل زولا Emile Zola (١٨٤٠ - ١٩٠٢)، وكانت متأثرة إلى حد بعيد بالمنهج العلمي التجريبي الذي اتبعه كلود برنار Claude Bernard (١٨١٣ - ١٨٧٨)، وهو العالِم الفرنسي الرائد في علوم الأحياء، والذي كشف وظيفة الكبد في تكوين السكر الكبدي. ولقد كان كتاب برنار «مقدمة في الطب التجريبي» Introduction à la médecine expérimentale (١٨٥٥) بمثابة منهج سارت عليه هذه المدرسة، فقد اقترح إميل زولا في بحثه المسمى «الرِّواية التجريبية» Le roman experimental (١٨٨٠) على الكاتب الروائي أن يتبع المنهج الآتي:

أن يتخذ كنقطة بداية لروايته حدثاً اجتماعياً أو فردياً مثيراً للانتباه أو العبرة، ثم أن يبتكر حوله موقفاً يمكن اعتباره بمثابة فرض لقضية عامة، وأخيراً أن يحرك الأحداث المكونة لهذا الموقف حتى نهاية الحبْكة الروائية بشكل يظهر التجارِب الحقيقية للإنسان في المجتمع. ومن مُميِّزات هذا المنهج الأدبي الذي لعب دوراً كبيراً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أنه يدل على مادية جبرية متشائمة، إذ يبرز الضغط الذي للقوَى الخارجية عن الإنسان تلك التي تعرقل حريته سواء أكانت هذه القُوَى اجتماعية أم طبيعية. كما أنه يبرز القوى الدفينة في النفس التي تورثها الإنسان عن أسلافه والتي تحدد مقدار تحكيمه للعقل ومسؤوليته الأخلاقية.

اَلنَّزْعَةُ الْعاطِفيّة sentimentalism

نَزعة أدبية قِوامها أن القيمة الجمالية للأثر الأدبي تقوم على قدرة ذلك الأثر في إثارة العواطف لدى القراء أو النظَّارة.

ويتصل هذا المفهوم بفكرة أن الإنسان خيِّر بفطْرته. وقد ظهرت لأول مرة في الربع الأول من القرن الثامن عشر بأغلب دول أوربا، وتطورت منذ ذلك الحين حتى أوائل القرن التاسع عشر، مُسايِرةً في ذلك تطوُّر الحركة الرومانسية وما قبلها في أوربا. ومن عوامل انتشارها كوْن الأدب قد أخذ يمتد إلى طبقات من المُجتمَع لم تكُن على استعداد أصلي لتذوُّقه تذوُّقاً جَمالياً بَحْتاً، بل كانت تنتظر من الأدب أن يَخْدِم أغراضاً أخلاقية أو عاطفية اجتماعية.

وفي ظل هذه النزعة، ظهرت المَلْهاة الدامعة والرِّواية العاطفية.

(انظر: الملهاة الدامعة والرواية العاطفية).

اَلنَّزْعَةُ الْعالَمِيّة cosmopolitanism

في الأدب: كون الأديب مُستعدًّا لِتقبُّل جميع التأثيرات الأدبية الصادرة من خارج وطنه، مع عدم التحيُّز لنزعته القومية. وتُعتبر آداب القرن الثامن عشر في أوربا الغربية مُتأثرةً بهذه النَّزْعة، كما هي الحال مَثلاً في تأثُّر فولتير Voltaire المفكِّر الفرنسي، بالنظريات الفلسفية الانجليزية. وفي الآداب العربية نَجدُ مِثالاً لتلك النَّزْعة في بَدْء النهضة الأدبية الحديثة التي تأثرت تأثُّراً واضحاً بالتيارات الأدبية السائدة في فرنسا.

اَلنَّزْعَةُ الْعِبْرانِيّة مقابل الهِيلينِيّة Herbraism/Hellenism

ذكر ماثيو آرنولد الشاعر الناقد الإنجليزي Matthew Arnold (١٨٢٢ - ١٨٨٨ ميلادياً) في الفصل الرابع من كتابه «الثقافة والفوضى» Culture and Anarchy أن هناك قوتين متنافستين تتنازعان نَفْس الإنسان طَوال تاريخه وهما: النزعة العبرانية والنزعة الهيلينية. وقال في هذه المناسبة: «إن الفكرة السائدة في الهيلينية هي انطلاق الوعي البشري تلقائياً. أما النزعة العبرانية ففكرتها السائدة شدة التمسك بما يمليه الضمير». فالنزعة الهيلينية لدى الانسان نتيجة لشعور

حي بكون الإنسان حياً، مع تنمية الحواسّ في كل مناسبَة، أو على حد قوله: «التأمل في الأمور كما هي متمتعة بكامل جمالها». أما النزعة العبرانية فأساسها إبراز الْمُثُل العليا في السلوك الاجتماعي وفي الطاعة المطْلَقة للإرادة الإلَهية. ويمثل آرنولد لذلك بالموازنة بين أيوب Job وپروميثيوس Prometheus في مأساة أيسخولوس Aeschylus. فلما ابْتُلِيَ أيوب ظل يخضع صبوراً لما قدَّره عليه الله، أما پروميثيوس فآخر صيحة له في المأساة هي «تأملوا في حالي فإنني جِدُّ مظلوم». فهو لا يؤمن إلا بإرادته المطلقة، أما أيوب فإنه يطأطِىءُ رأسه أمام قضاء إلَهي.

اَلنَّزْعَةُ الْكلاسِيكيّة الْجَدِيدة

neo-classicism

اتجاه في الأدب الأوربي ظهر في عهود مختلفة منذ عصر النهضة حتى أواخر القرن الثامن عشر (أو منتصف قرننا هذا في رأي البعض) والغرض منه بعث الاهتمام من جديد بالأساليب الأدبية لقدماء الإغريق والرومان، والتمسك بمعاييرهم الأدبية إلى حَدِّ المحاكاة والتقليد أحياناً. وأهم عصر ساد فيه هذا الاتجاه بأوربا ما بين ١٦٥٠ و١٨٠٠. ومن أهم الموضوعات التي كانت تُثار بهذا الصَّدَد في النقد: أهميةُ الفن والفطرة في الإبداع الأدبي، وأغراض الشعر وآثاره، والبحث في تحديد معنى بعض المصطلحات الأدبية المتداولة، وتعيين دور العقل والخيال في الإبداع الأدبي.

ومن مبادىء أصحاب هذه النزعة ضرورةُ الالتزام بالتقاليد وبمعايير القُدامَى لما فيها من كمال لا يُبارَى، وأن الإنسان في مجتمعه هو أهم موضوعات الفنون والأدب، وأن الغرض من كل أدب هو الجمع بين التعليم والبهجة، وأن الخَيَال يخضع للعقل، وأن نواميس الجمال هي النسبة والاعتدال والاتِّزان، وأن الأدب ينقسم أجناساً لكل جنس قواعدُه الخاصة به، وأن الخلط بين أجناس الأدب غير مُستسَاغ، وأن الأدب القيِّم هو ذلك الذي يُخاطِب الإنسان بصفة عامة طليقاً من قيود الزمان والمكان.

اَلنَّزْعَةُ الْمُضَادَّةُ للثَّقافة

anticulture

هي حركة ظهرت بكل أنحاء أوربا في منتصف القرن العشرين مُؤَدَّاها الاعتراضُ على فِكرة الثقافة التقليدية نَفْسِها، مع مُحاولة العودة إلى حالة نفسية بُدائية في الجمهور والفنان على السواء بقَصْد بناء ثقافة جديدة جِدَّةً بَحْتَة في نَفْس كل إنسان من غير تقيد بمدلولات أو مفهومات ثقافية ماضية.

اَلنَّزْعَةُ الْهِيلِينِيّة

Hellenism

١ - عند قدماء اليونان: كناية عن صفاء التعبير والابتعاد عن العجمة واللفظ الدخيل.

٢ - في الأدب اللاتيني وفي الآداب الأوربية اللاحقة له: هي التزام الروح اليونانية في الأسلوب والتعبير والمعاني، مع التمسك دائماً بفكرة الاعتدال الأرسطاطيلية.

(وانظر: النزعة العبرانية مقابل الهيلينية).

اَلنَّسَب

attribution

هو زيادة ياء مشددة في آخِر الاسم لتدل على نِسْبته إلى المُجَرَّد منها مع كسر ما قبل الياء مثل رِياضِيّ (نسبة إلى رِياضة)، وزِرَاعِيّ (نسبة إلى زِراعة). والغرض منه تخصيص المنسوب أو توضيحه، وتحذف لياء النسب: الياء المشددة بعد ثلاثة أحرف مثل كُرْسِيّ وكُرْسِيّ. وتحذف الياء الأولى منها وتقلب الثانية واواً إن كانت بعد حرفين مثل عَلِيّ وعَلَوِيّ. وتقلب الثانية واواً وتبقى الأولى إن كان أصلها الياء أو تقلب واواً إن كان أصلها الواو، وذلك إن وقعت الياءُ المشددةُ بعد حرف واحد مثل حَيّ وحَيَوِيّ. وطَيّ وطَوَوِيّ.

كما تحذف لياء النسب تاء التأنيث مثل بَقَرة وبَقَرِيّ. والألف إن كانت أكثر من رابعة مثل مُصْطَفَى ومُصْطَفِيّ. وعلامة التَّثْنِية مثل مُجْتَهِدان أو مُجْتَهِدَيْن ومُجْتَهِدِيّ. وعلامة جَمْع المُذَكَّر السَّالِم مثل مُجْتَهِدُونَ أو مُجْتَهِدِينَ ومُجْتَهِدِيّ. والألف

والتاء في جمع المؤنث السالم، فالنِّسبة إلى تَمَرات تَمْريّ. وإنما سُكِّنَت الميم لأن المفرد تَمْرة. وياء فَعلية بشرط صحة العين وعدم تضعيفها مثل صَحيفة وصَحَفِيّ.

(للاستزادة من هذا البحث انظر: شرح الأَشْمُونيّ على أَلْفية ابن مالِك، ولغة الإعْراب للدكتور بدير متولي حميد، والنحو الواضح لعلي الجارم ومصطفى أمين).

نَسَبُ الآلِهة — theogony

هو البحث في أصل الآلهة في الوثنية، ونِسْبتهم الى سُلالات إلَهية مُختلِفة، وهذا من الموضوعات الهامة جداً في الديانات الوثنية القديمة التي لها مكانة خاصة في الملاحِم والمسرحيات القديمة. والمسرح اليوناني القديم أساطيره مُستمدَّة من الحوادث المختلفة التي تتعلق بسُلالات الآلهة وبعض البَشَر المَرَدة من الآلهة وما حدث بينهم جميعاً من خِلافات.

والحال كذلك في مَلْحمة جلجامش الأشورية البابلية، وفي كِتاب «التحوُّلات» للشاعر الروماني «أوفِيد»، وفي «إنيادة» فُرجيل، وغير ذلك من الشعر المَلْحمي القديم.

اَلنِّسْبة — attribution

في الأدب: ذِكْرُ العلاقةِ بين الأَثَر الأدبي ومؤَلِّفٍ ما، أو بينه وبين الزمان أو المكان الذي أنشيء فيه.

اَلنَّسْخُ والانْتِحال — plagiarism

هما أن يأخذ الشاعر كلام غيره، بعد علمه بنسبته له، بلفظه كله ومن غير تغيير لنظمه، وذلك كما يُرْوَى لِلأُبَيرِد اليَرْبُوعيّ:

فَتًى يشتري حسن الثناء بماله
إذا السَّنةُ الشَّبْهاءُ أَعْوَزَها القَطْرُ.

وقول أبي نواس (١٩٥؟ هـ):

فتى يشتري حسن الثناء بماله
ويعلم أن الدائراتِ تدورُ.

أو أن يؤخَذَ المعنى، وتُبَدَّلَ الكلمات كلُّها أو بعضُها بما يُرادِفُها، كقول امرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق هـ):

وقوفاً بها صَحْبِي عَلَيَّ مطيَّهمْ
يقولون لا تَهْلِكْ أَسًى وتجَمَّلِ.

وقول طَرَفة (جاهلي):

وقوفا بها صحبي على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتَجَلَّدِ.

وكلتا الحالتين سرقة أدبية مذمومة.

النَّسْخة — copy

إحدى مُفْردات الكِتاب المخطوط أو المطبوع أو المصَوَّر.

اَلنُّسْخَةُ الأُمّ (انظر: المخطوط الأصيل).

اَلنُّسْخَةُ الْمُطابِقَةُ لِلأَصْل — facsimile

هي النسخة التي تصور الأصل المخطوط أو المطبوع أو المرسوم تصويرا دقيقاً لا يختلف بحال من الأحوال عنه، ويتم ذلك بالوسائل الفوتوغرافية أو غيرها، مثال ذلك: الصور الشمسية للمخطوطات بدار الكتب في القاهرة.

اَلنَّسِيب — erotic prelude

هو في الأدب العربي ذِكْرُ الشاعر خَلْقَ النساء وأخلاقهن وتصرُّف أحوال الهوى به معهن، أو هو رقيق الشعر في النساء. وقد كانت القصائد في الجاهلية تبدأ عادةً بالنسيب، مثال ذلك معلقة امرىء القيس من قوله (قِفا نَبْكِ من ذِكْرى حبيبٍ ومَنْزِلِ) إلى قوله:

(إذا قلتُ هاتِي نَوِّلِيني تَمايلتْ
عليّ هَضِيمَ الكَشْحِ رَيّا الْمُخَلْخَلِ).

نَشْأَةُ الْكَوْن، «اَلْكُسْمُوجُونْيا» — cosmogony

عَرْض لأَصْل العالَم وتكوينه. وهو في الغالب أُسطوري (مج ٨). والمجال الطبيعي لهذا الموضوع هو النصوص المقدسة في الأديان المختلفة، وقد يكون موضوعاً من موضوعات الأدب، مِثال ذلك الكتابُ

الأول لملحمة التحوّلات Metamorphoses للشاعر الروماني أوڤيد Ovidius Naso، كما أن بعض مؤرّخي العرب قد بدأوا تاريخهم بوصف نشأة الخَلْق. مثال ذلك: «تاريخ الرُّسُل والملوك» للطبري (٣١٠ هـ) (الجزء الأول من القسم الأول).

نَشْأَةُ اللُّغة الْعَرَبيّة

origin of the Arabic language

اختلف في ذلك علماء اللغة العربية، فمنهم من قال بأنها توقيفية (إلهام) مستنداً إلى قوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدمَ الأسماءَ كُلَّها﴾. ومنهم من ذهب إلى أنها اصطلاح ومُواضَعة، وهو رأي المُحْدَثين من البُحّاث وبعض القُدامَى كابن جنّي (٣٩٢ هـ) في كتابه «الخَصائِص» مؤولا قوله تعالى: ﴿عَلَّمَ آدمَ﴾ بمعنى أَقْدَرَهُ على أن واضعَ عليها واصْطَلَح.

اَلنَّشاز، اَلنُّشُوز

cacophony

نُبُوٌّ الانغام عن مثيلاتها.

اَلنَّشْر

publishing

وهو مجموعة العمليات التي تؤدي إلى إخراج الكِتاب أو الدورية أو الصحيفة من حالة كونه مخطوطاً إلى طبعه وتسويقه تِجارياً. وعادة لا يتولى المؤلّف بنفسه هذه المهمة. وإنما يقوم بها تاجر متخصص يشغل في الوقت الحاضر مكان رُعاة الأدب قديماً، وقد تقوم بهذه المهمة هيئة عامة كدولة أو جامعة مثلاً.

اَلنَّشْرة

publication

أي نصٌّ يُطبَع للتّسويق، وقد جرت العادة على قَصْرِ هذا المُصطلَح على النصوص القصيرة. (انظر: بلاغ).

نَشْوَةُ الشِّعْر

poetic frenzy

هي ثورة النفس التي تكاد تبلغ بالشاعر حدَّ الجنون قُبَيْلَ خَلْقه الفني نتيجةً لما اعتقده البعض من نزول شِبْهِ وَحْيٍ عليه في شكل ما سُمِّي عند العرب بشيطان الشعر. وهذه النظرية كانت شائعة عند قُدَامَى الإغريق والرومان الذين كانوا يسمون الشعراء في بدء الدولة الرومانية بالڤاتيز Vates أي الكاهن أو العرّاف أو الهاتف الإلّهيّ. وكان تاريخ النقد الأدبي في أوربا منذ القرن السادس عشر به كثير من الجَدَل في ماهية الشاعر والوحي الشعْري ودَوْر الصَّنعة في النَظْم الشعري.

اَلنَّشيد

hymn

في الأصل اليوناني: قصيدة تُنشَد في مَدْح الآلهة أو الأبطال، كما هي الحال في الأناشيد الهوميرية مثلاً. وفي الآداب الغربية: هو أية قصيدة في مدح شخصية عظيمة أو صفة مُجرَّدة كالفضيلة مثلاً.

اَلنَّشيد، اَلْقَصِيدة

lay

أي شعر غنائي يغلِب فيه العنصر القَصَصِيّ. وقد يَقْبَل التغنّيَ به، ولكن المُصطلَح الإنجليزي أصبح يُستعمل استعمالاً شعرياً للتعبير عن أية أُنشودة أو قصيدة فيها سَرْد أو قَصَصٌ ما.

اَلنَّشيد، «اَلْكانْتو»

canto

أحد الأقسام الرئيسية من قصيدة طويلة. والكانتو كلمة إيطالية بمعنى الأغنية أو النشيد استخدمت في الشعر الإنجليزي لأقسام القصائد الطويلة مثل «ملكة الجان» Faerie Queene لسبنسر Edmund Spenser و«دون جوان» Don Juan لبيرون Byron. وأصل هذا الاستعمال يرجع إلى تقسيمات الكوميديا الإلّهية Divina Commedia لدانتي Dante.

نَشيد الأَطْفال، أُغْنِيةُ الأَطْفال

nursery rhyme

أُغنية بسيطة ذات ألفاظ سهلة قد تكون ذات مغزًى يُنشِدها الأطفال بلحن ساذَج، أو تُنشد لهم بُغْيَةَ التسلية، أو المساعدة على النوم. ومنذ عهد قريب أصبحت موضوع دراسة علمية جادة في أوروبا، وخاصة فيما يتعلق بمصادرها، وقد أمكن حصرها بالنسبة لأغاني الأطفال الإنجليز في عشرة مصادر:

١ ـ الأغاني الشعبية، ومنها أغاني الشراب وأغاني

القِتال وبعض الأغاني العاطفية الشعبيـة وأغـاني المهـد القديمة .

٢ ـ نِداءات الباعة المتجولين .
٣ ـ الفوازير .
٤ ـ الحِكَم الْمُتداوَلة .
٥ ـ العادات والتقاليد .
٦ ـ الشِّعر الديني ، وشعر الهجوم على الدين .
٧ ـ الشِّعر الذي يتناول سِيَرَ شخصيات تاريخية .
٨ ـ قصائـد لشعـراء معـروفين نُظِمَـت خـاصـةً للأطفال .
٩ ـ الكلام الخاص بالألعاب الجماعية للأطفال .
١٠ ـ الأشعار التي تساعد على العَدّ .

وعند العرب على اختِلاف شعوبهم مادة غزيرة من أغاني الأطفال كـأغـاني رمضـان في مصر (وَحَـوِي وَحَوِي) ، وأغاني الألعـاب الجماعيـة (التَّعْلَـب فـاتْ فاتْ) ، وأغاني المَهْد (نامْ نِنّـه هُـو) ، وأغـاني العَـدّ (آدي البيضة) ، وهناك تدوينات مختلفة لها في جميع الدول العربية .

نَشِيدُ الجَوْقة — chorus

ذلك الجزء من المسرحية اليونانية الْمُخصَّص أداؤه للجَوْقة .

نَشِيدُ الحَمْد — paean

عند قدماء الإغريق : هو نشيد الابتهال أو الشكر الذي كان يُتغنَّى به في مُناسَبات النصر أو التفاخُر ، وكان هذا النشيد يوجـه إلى پيـان طبيـب الآلهة الذي اعتبر أپوللو فيما بَعْد . وتوجيه النشيد بالحمد إلى پيان أو أپوللو تطور بعد ذلك حتى أصبح مجرد تعبير عن نشوة النصر أو الفرح العام . وهناك مِثال مشهور للپيان في مأسـاة « أنتيجـوني » Antigone لسـوفـوكليس Sophocles .

نَشِيدُ العُرْس — prothalamium

نشيد يَتغنَّى فيه الشاعر بِحَدَث سعيد يتَّصل بقران صديق أو أحد العظماء من أولياء نعمته . وقد ابتكر الشاعر الإنجليزي إدموند سپنسر Edmund Spenser (١٥٥٢ ـ ١٥٩٩) هذا المصطلَح الْمُشتقّ من اليونانية عنواناً لقصيدة كتبها سنة ١٥٩٦ م احتفـالاً بـزواج بنتي إيرل وستر The Earl of Worcester في يوم واحد .

نَشِيدُ الميلاد — Christmas carol

أُغنية شعبية موضوعها عيد ميلاد السيد المسيح أو أية أُسطورة خاصة بهذا الميلاد . وتُرتَّل في غرب أوربا عادةً في صورة جَماعية قُبَيْلَ ذلك العيد .

اَلنَّصْب — (nasb)

هو نوع من الغِناء كان يستعمله الرُّكْبان والقِيان قبـل الإسلام في المَراثِـي ، وكـان بحره في العَـرُوض الطَّـويـل ، ولعلـه نـوع مـن الغنـاء الديني . (انظـر : الطويل) .

نَصْبُ الْمُضارِع — present verb in the subjunctive

يُنْصَبُ الفعل المضارع إذا وقع بعد حروف معينة أكثرها وروداً : أَنْ ـ لَنْ ـ لام التعليل ـ حتى .
فإذا كان صحيحَ الآخِر ، أو معتلّـه ، بـالـواو أو الياء ، نُصِبَ بالفتحة الظاهرة ، وبالمقدرة إن كان معتل الآخر بالألف ، مثال ذلك :
لِتفوزَ ـ لِتدعوَ ـ لتجنِيَ ـ لتِرقَّى ، وبحذف النون إن كان من الأفعال الخمسة .
(انظر : الأفعال الخمسة) .
النُّصْبة (عند الجاحظ) : انظر وجوه البيان .

اَلنَّصّ — text

أ ـ الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألَّف منها الأثر الأدبي .
ب ـ اقتباس أجزاء من الكتب المقدسـة والتعليـق عليها في الوعظ .
جـ ـ الاقتباس الذي يُعتبر نقطة انطلاق لبحث أو خُطبة .

نَصُّ الأُغْنِية lyrics

الكلام المنظوم الذي تتكون منه بعد تلحينه أُغنيةٌ أو مسرحية غنائية خفيفة. مِثال ذلك زَجَلُ صلاح جاهين في المسرحية الغنائية الاستعراضية المسمَّاة «القاهرة في أَلْفِ عامٍ».

نَصُّ الأَوبرا libretto

هو نص الكلمات المكتوبة شعراً أو نَثْراً أو شعراً منثوراً الذي يغنِّيه مُنشد الأوبرا على ألحان يضعها مؤلِّف موسيقي. وتُنسب الأوبرات عادةً إلى مؤلِّفيها الموسيقيين وذلك لقلة أهمية كلماتها في أغلب الأحيان ما عدا حالةَ ڤاجنر Richard Wagner الذي كان يكتب نص مسرحياته الغنائية وألحانها معاً.

نص التصوير (انظر: التقطيع الفني).

اَلنَّظَّامِيّة (Nazzamiyya)

هي شُعْبَة من شُعَب الاعْتِزال تُنْسَب إلى النَّظَّام (٢٣١ هـ) الذي خلط بين الفلسفة والاعتزال، وكان يرى أن الله لا يفعل إلا الأصْلَح لعباده، وأن المقصود بإرادته في القرآن الكريم الخلْق والإنْشاء، كما غَلا في إعلاء سُلْطان العقل إلى حد بعيد، ورفض فكرة الجُزْء الذي لا يَتَجزَّأ أو فكرة الجَوْهَر الفَرْد.

وقدأَلَمَّ أبو نُواس بهذه الفكرة متغزلا في قوله:

يا عاقِدَ القلب عني
هلا تَذكَّرتَ حَلاّ
تركتَ مني قَلِيلاً
من القليل أَقَلاَّ
يكاد لا يَتَجَزَّا
أقلَّ في اللفظ مِنْ لاَ.

اَلنَّظَر speculation

هو ما غايته الاعتقاد اليقينيُّ بحال الكائنات التي ليس للإنسان يَدٌ في إيجادها.

اَلنَّظْرةُ التَّرْكِيبيّة synthesis

هي التي تحلِّل الحِقْبة التاريخية أو المرحلة الحَضارية أو المذهب الفكري مع تركيز مَلامِحها في صور مركَّبة.

اَلنَّظْرةُ إلَى العَالَم Weltanschauung

الأساس الميتافيزيقي لنظرة الإنسان إلى الأشياء الذي ينبني عليها تصوُّره لمعنى الحياة.

اَلنَّظْرةُ العامّة survey

هي بحث إجمالي في موضوعٍ مّا يتناول جميع أطرافه.

نَظَرِيّ academic

ما ليس عمليّاً ولا يؤدي إلى نتيجة حاسمة. (انظر: كُتُبِيّ).

اَلنَّظَرِيّة theory

١ - جملة تصوُّرات مؤَلَّفة تأليفاً عقلياً تهدف إلى ربط النتائج بالْمُقَدِّمات.

٢ - فَرْض علمي يمثِّل الحالة الراهنة للعِلْم، ويُشير إلى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء أجمعين في حِقْبة معيَّنة من الزمن.

(يوسف كرم، د. مراد وهبه، يوسف شلالة «المعجم الفلسفي»).

نَظَرِيّةُ الأَدَب literary theory

هي دراسة أُصول الأدب عامَّةً وفنونه ومعاييره ومذاهبه عَبْر العصور والحدود القومية، وقد مُيِّزَتْ نظرية الأدب عن النقد الأدبي بصفة عامة بأن المفروض في النقد أن يتناول آثاراً أدبية معينة أو مؤلِّفين مُعيَّنين بالحُكْم والتقدير، في حين أن نظرية الأدب دراسة تجريدية ترمي إلى استخلاص القواعد العامة وفلسفة المفاهيم والأصول الجَمالية التي ينبني عليها النقد من ناحية، وتُكوِّن الأساس النظري لدراسة الأدب عامة من ناحية أُخرى. ولعل أول مؤلَّف في هذا النوع «فن الشِعْر» لأرسطو.

نَظَرِيَةَ السُّهُولةِ في النُّطْق
theory of easy pronunciation

تَعْني هذه النظرية أن الإنسان ميالٌ عند النطق بأصوات لغته إلى الاقتصاد في المَجْهُودِ الْعَضَلِيِّ، لذا تراه يستبدل بالشّاقّ السهلَ من أصواتها. وقد عرض القدماء من مؤلفي اللغة العربية لهذه النظرية بإشارات خَفِيّة في تَضاعِيفِ كُتُبِهم، فنسبوا الخِفّةَ مثلاً للفَتْحة والثِّقلَ للضمة والكسرة، كما كَرِهوا تَوالِيَ المُتَحَرِّكات في الكلمة الواحدة. (الأصوات اللغوية ـ للدكتور ابراهيم أنيس)

نَظَرِيّةُ الشُّيُوع
theory of frequency in language

تَقْتَضِي هذه النظريةُ أن الأصواتَ اللغويةَ التي يَشِيعُ استعمالُها تكون أكثر تَعَرُّضاً لِلتَّطَوُّر. ولقد أشار القُدَماء من علماء العربية إلى هذه النظرية في ثنايا بحوثهم، وخاصة عند كلامهم عن المُنادَى المُرَخَّم. ومن المحتمل أن تكون النون لكثرة شيوعها قد تحولت إلى الواو أو الياء في المثال الآتي (نقلاً عن القاموس المحيط):

وَشَر الْخَشَبَة بِالَميشار (نشر الخشبة بالمنشار).

(انظر: « الترخيم » و« الأصوات اللغوية » ـ للدكتور إبراهيم أنيس).

نَظَرِيّة الْمَقُولات
topic

عند أرسطو والمناطِقة: نظرية تصنيف المَقُولات بحيث تشمل كل ما يمكن أن يتبادر إلى الذِّهن من حُجَج وموضوعات ومَواضِعَ جدلية تصنيفاً يَسمح بالرجوع إليها بأقلِّ مجهود. والمَقُولة هي معنى كلي يمكن أن يدخل محمولاً في قضية منطقية.

اَلنَّظْم
verse

هو التأليف الشعري عامة الذي يلتزم قواعد مُتواضَعاً عليها من حَيْثُ الوزنُ خاصة والعَرُوضُ عامة.

والنظم structure عند عبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة ٤٧١ أو سنة ٤٧٤ هجرية): تركيب الكلمات والتنسيق بينها بحيث يأخذ بعضها بحُجَن بعض. ولذلك يوجب على الأديب أن يدرس النحو إذ به يعرف ما ينشأ عن الكلمات، حين تتغير مَواضِعها، من المعاني المتجدِّدة المختلفة. وينكر عبد القاهر مكان الجزء بمفرده في بناء العمل الأدبي، فالكلمة المفردة لا قيمة لها عنده قبل دخولها في التركيب، ودليل ذلك أنك ترى الكلمة فتروقك في موضع، ثم تراها هي بعينها في موضع آخَر فَتَعافُها. فالبلاغة عند عبد القاهر ترجع إلى اللفظ، لا لذاته بمفرده، بل باعتبار إفادته المعنى عند التركيب، وقِوام الأدب في نظره المعنى واللفظُ تابعٌ له. وقد يعني النظم versification قرض الشعر أي إنشاء الأبيات الشعرية على أي نحو كان.

(انظر: إعجاز القرآن).

اَلنَّظِير، اَلْمَثِيل
analogue

أثر أدبي شبيه بآخَر، وذلك كمُعالجة الدكتور طه حسين وتوفيق الحكيم لموضوع شهرزاد مُعالجةً قَصَصِيّة.

اَلنَّعْت (اَلصِّفة)
adjective

هو الذي يدل على معنى في المَنْعُوت (الموصوف) يكمُل به، وهذا هو النعت الحَقِيقِيّ، أو هو الذي يدل على معنى يتصل بالمنعوت، وهذا هو النعت السَّبَبِيّ. مثال الأول: مات الزعيمُ الخالدُ، ومثال الثاني: مات الزعيمُ الخالدُ عَمَلُهُ، فالخالد في المثال الأول صفة للزعيم، وفي المثال الثاني صفة لعمل الزعيم. ويسمى النعت بنَوعَيْه « الصفة ».

والنعت الحقيقي يتبع منعوته في الرفع والنصب والجر، وفي التعريف والتنكير، وفي الإفراد والتثنية والجمع، وفي التذكير والتأنيث. أما النعت السببي فيتبع منعوته في الرفع والنصب والجر والتعريف والتنكير فقط، ويُفْرَد مع المنعوت المثنى أو الجمع، ويتبع ما بعد الوصف في التذكير والتأنيث، فتقول أعجبت

بطالِبَيْـــنِ أو بطُلاّبِ صـالــحٍ أبـوهما أو أبـوهـم. واعجبت بفتى مُهذَّبٍ خلقُه، وبفتاة مهذبةٍ أخلاقُها.
(انظر: الصفة، النعت)

(لزيادة التفصيل انظر: شرح الأشموني لألفية ابن مالك، ولغة الإعراب للدكتور بدير متولي حميد).

نَعْتُ ائْتلافيّة الْقافِيةِ مَعَ ما يَدُلُّ عَلَيْهِ سائرُ الْبَيْتَ

هو، عند قُدامة (٣٣٧ هـ)، التوشيح والإيغال وقد سماه من جاء بعد قدامة تمكينا.

نَعْتُ الْقَوافِي quality of rhymes

هو، عند قُدامة (٣٣٧ هـ)، أن تكون القوافي عَذْبة سَلِسة المخرج، وأن تَتَّحِدَ قافيتا المِصْراعين في البيت الأول من القصيدة.

(انظر: التصريع).

نَعْتُ اللَّفْظ quality of the word

هو، عند قُدامة (٣٣٧ هـ)، أن يكـون اللفـظ سَمْحاً، سهل مخارج الحروف، فصيحاً خـاليـاً مـن البشاعة.

نَعْتُ الْمَعانِي quality of meanings

هو، عند قُدامة (٣٣٧ هـ)، مواجهة المعاني للغرض المقصود، ثم بُعْدُها عن «الغُلُو»، وتخصيص معانٍ خاصة لكل غرض من أغراض الشعر، وهي: المديح، والهجاء، والمراثي والوصـف، والنسيـب، والتشبيـه (وقـد عَدَّ ثعلب (٢٩١ هـ) التشبيه من أغراض الشعر)، ثم دَرَس النعوت التي تعم جميع المعاني الشعـريـة، وهـي: صِحّة التقسيم، وصحـة المُقـابَلات، وصحـة التفسير، والتتميم، والمُبـالَغـة، والتكـافُـؤ، والالْتِفـات، والاِسْتِغْراب والطُّرْفة.

نَعْتَ الْوَزْن quality of metre

هو، عند قُدامة (٣٣٧ هـ)، سهولة العَروض، ثم التَّرْصيع.
(انظر: العَروض، والترصيع).

نُعُوتُ ائْتِلاف اللَّفْظِ وَالْمَعْنَى

هـي، عنـد قُـدامــة (٣٣٧ هـ)، المُســاواة، والإشارة، والإرْداف (الكِناية)، والتمثيل، والمُطابق، والمُجانِس. (انظر: الشعر)

نُعُوتُ ائْتِلاف اللَّفْظِ وَالْوَزْن

هي، عند قَدامة (٣٣٧ هـ)، أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بُنِيَـتْ لا يـزيـد عليها الوزنُ ولا يُنقص منها، ولا يُقَدِّم منها ما يجب تأخيره أو يؤخر ما يجب تقديمه. (انظر: الشعر).

نُعُوتُ ائْتِلاف الْمَعْنَى وَالْوَزْن

هي، عند قدامة (٣٣٧ هـ)، أن تكـون المعـاني تامة مُسْتَوْفاة، لا يُنقص منها الوزن ولا يزيد فيها، ولا يصرفها عن مُواجَهة الغرض. وقد جعـل المتـأخـرون ائتلاف اللفظ مع الوزن، والمعنى مع الوزن بابا واحدا سمَّوْه «التَّنْكيت». (انظر: الشعر).

نُعُوتَ الشَّعْر (انظر: الشعر).

اَلنَّعِيِ obituary

إعلان قد يكون طويلاً عن وفاة شخص مع ذِكْر عَلاقته بأفراد أُسرته، وقد يتضمـن أحيـانـاً تـرجمة موجَزة لحياة الفقيد.

اَلنَّفاذ (nafādh)

يُقْصَدُ به، في العَرُوض العربي، حركةُ هاء الوَصْل كفتحة الهاء في (فمُقامُها) في قول لَبيد (٤١ هـ):

عَفَتِ الدِّيار مَحَلُّها فمُقامُها.

(انظر: الوصل).

نَفْثةُ السَّماء divine afflatus

حالة النشوة التي تسبق الخَلْق الأدبي والتي يتصور

فيها الشاعر كأن نَفَساً إلّهياً قد سَرَى في رَوْعه فألهمه. وقد كان شيلي Shelley الشاعر الإنجليزي الرومانتيكي، كثيراً ما يزعم أن هذه هي حالة الخَلْق الشعري، الأمر الذي سخِر منه أعداء الرومانتيكية الإنجليزية في أوائل القرن التاسع عشر حتى أصبحت هذه العبارة تعني لديهم تكلُّف الشاعر، وادِّعاءه لنفسه أهمية مُبالَغاً فيها.

نَفِدَتْ طَبْعَتُه — out of print

مُصطَلَح يُطلَق على الكِتاب الذي بِيْعَتْ كل نُسَخِهِ المطبوعة.

اَلنَّفْسُ الزَّكِيّة — the blameless spirit; (an-nafs az-zakiyya)

هو لقب محمد بن عبد الله بن الحسن العَلَوِيّ الذي ثار على أبي جعفر المنصور، الخليفة العباسي، سنة ١٤٥ هـ، بالمدينة، وقد كانا يتكاتبان مُؤكِّداً كُلّ منهما حقَّه في الخلافة. ولم يكن محمد أقلَّ لَسَناً وفَصاحة من أبي جعفر، ومن قوله في بعض خطبه: «إن أحقَّ الناس بالقيام في هذا الدين أبناءُ المهاجِرين الأوَّلين والأنصار المُواسِينَ. اللهم إنهم قد أَحَلُّوا حرامَك، وحرَّمُوا حلالَك، وعملوا بغير كتابك، وغيّروا عهدَ نبيك، صلى الله عليه وسلم، وآمَنُوا من أَخَفْتَ، وأخافوا من آمَنْت، فأحْصِهِمْ عدداً، واقتلهم بَدَداً (متفرقين)، ولا تبق على الأرض منهم أحداً».

اَلنَّفعيَّة، مَذْهَبُ الْمَنْفَعة — utilitarianism

مَذْهب يرجع أصلاً إلى الفيلسوف الإنجليزي چيرِمي بنثام Jeremy Bentham (١٧٤٨ - ١٨٣٢) مؤدَّاه أن منفعة الفرد والمُجتمَع هي المِعْيار الذي يُقاس به السُّلوك البَشَري وقواعد الأخلاق. ثم تعرَّض لهذه النظرية الفيلسوف الإنجليزي جون ستيوارت مِل John Stuart Mill (١٨٠٦ - ١٨٧٢) في مقال مشهور بعنوان «النفعية» (١٨٦٣)، فأضاف إلى فكرة بنثام أن السعادة التي تقوم عليها الأخلاق تتألف من مَلذّات يمكن أن تختلف كَمّاً وكيفاً، فبعضها يفضُل غيره لا لمجرد تصديق الإرادة الجماعية عليه، وإنما أيضاً لترخيص نفسي داخل الفرد هو بمثابة الضمير.

اَلنَّقائض — naqā'id; (flytings)

في الأدب العربي: قصائد كان يَنْظِمها الشعراء في الفخر بقبائلهم والحَطّ من شأن القبائل المعادية لهم.

فقد كان الشاعر يَنْظِم القصيدة في تمجيد قبيلته، ويُعرِّض فيها بخصومها من القبائل، فينبري للرد عليه شاعر من الخصوم بقصيدة على نفس الوزن والرَّوِيّ. وقد كانت لهذه النقائض دوافع كثيرة أهمها:

١ - الفخر بالقبيلة وأمجادها.

٢ - حاجة الناس إلى نوع من التسلية، فقد كانوا يجتمعون حول الشاعرين، ويصفقون استحساناً لهذا أو لذاك.

٣ - نمو العقل العربي وتدرُّبه على الجَدَل والحِوار.

وأشهر شعراء النقائض الأخطل (٩٠ هـ) والفرزدق وجرير (١١٠ أو ١١٤ هـ).

وفي شعر پروڤنسا بالقرن الثاني عشر: نوع من النقائض في الشعر يقال له تِنْسُون tenson، يتخذ فيها كل شاعر جانباً من مُناظَرة، وقد تكون المناظرة بين مَعْنَيَيْن مجسَّدَيْن ويكتبها شاعر واحِد كالمناظرة بين السيف والقلم. وإذا كانت المناظرة موضوعها التفاضل بين شيئين - كالإجابة عن التساؤُل الخاص بالموازنة بين قِصَر العُمْر مع السعادة وطُول العُمْر مع الشقاء - سمِّيت عندئذ «پارتيمن» partimen.

نَقائِضُ الْعَصْرِ الْعبّاسِيّ — naqā'iḍ of the Abbasid period

تطورت الحياة في هذا العصر تطوراً واسعاً جعل الفخرَ بالجِنْس يَحُلُّ مَحَلَّ الفخر بالقبيلة مما دفع إلى الشُّعُوبِيّة. (انظر: الشعوبية)، ولم يصبح الهجاءُ مبعثُه

العصبياتُ القَبَلِيّة إلا بقايا قليلة تمثلت في نَقائِض ابن قنبر، ومُسْلِم بن الوَليد (٢٠٨ هـ)، ونقائض دِعْبِل (٢٣٥ هـ) وأبي سعد المَخْزُومِيّ.

اَلنَّقْد criticism

١ - فن تقويم الأعمال الفنية والأدبية، وتحليلها تحليلاً قائماً على أساس عِلْمي.

٢ - الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مَصْدَرُها، وصِحّةُ نصِّها، وإنشاؤُها وصِفاتُها، وتاريخُها.

اَلنَّقْد الاجْتِماعِيّ social criticism

يمكن اعتباره من الأجناس الأدبية إذا كان الأثر الأدبي يعالج عيباً اقتصادياً أو سياسياً أو اجتماعياً. وفي أغلب الأحيان لا يعالج سوى الموضوعات التي تهم الرأي العام في حينها. الأمر الذي يجعل منه نوعاً من الأدب لا يهم مَنْ يعيشون في غير عصره. وهذا الجنس يستعير قوالب أدبية معروفة كالشعر والرواية النثرية والمقالة النثرية، ولكنه في أغلب أحيانه يعتمد على النوعين الأخيرين، إلا أن الشِّعر كان وسيطاً للنقد الاجتماعي في العصور الرومانتيكية المختلفة بغرب أوربا. ويمكن أن نعتبر المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية في تاريخ الرواية الفرنسية مَظْهَرَيْن واضحين للنقد الاجتماعي، كما أن نوع الرواية الخيالية التي تصور بطريقة أو بأخرى فَهْمَ المؤلِّف للمدينة الفاضلة أو للجمهورية المُثْلَى أيضاً من أهم مَظاهر هذا النقد.

اَلنَّقْد الأَدَبِيّ literary criticism

مع اختلاف التعريفات التي عُرِّفَ بها النقد الأدبي هناك عنصر مُشترَك بينها كلها هو: أنه مجموعة الأساليب المتَّبعة (مع اختلافها باختلاف النُّقاد) لفحص الآثار الأدبية والمؤلفين القُدامَى والمحدثين بقصد كشف الغامض وتفسير النص الأدبي والإدلاء بحكم عليه في ضوء مبادىء أو مناهج بحث يختص بها ناقد من النقاد. ومنذ القرن السادس عشر بإنجلترا وايطاليا، والسابع عشر بفرنسا وألمانيا أصبحت وظيفة الأديب وظيفة مستقلة مُعترَفاً بها يعتبَر النقد الأدبي أساسها النظري، لذلك دخلت فكرة النظرية الأدبية، بما لها من قواعد وفلسفة فنون وعِلْم جَمَال، في حَيِّز مفهوم النقد الأدبي، ولا يزال الجَدَل قائماً حول ماهية النقد الأدبي.

اَلنَّقْد الانْطِباعِيّ impressionistic criticism

هو ذلك النقد الذي لا يهتم فيه الناقد بتحليل الأثر الأدبي، ولا بترجمة حياة مؤلِّفه، ولا بمُناقَشة قضايا جمالية مُجرَّدة، وإنما يُقدِّم في أُسلوب جذاب حي انطباعه هو وتأثره هو نفسه بالأثر الأدبي الماثل أمامه. وقد اشتهَر أناتول فرانس Anatole France (١٨٤٤ - ١٩٢٤) بهذا المنهج في النقد الفرنسي، كما اشتُهر قبله الناقد الفني الإنجليزي والتربيتر Walter Pater (١٨٣٩ - ١٨٩٤) بالانطباعية في النقد.

ومثال ذلك في الأدب العربي الحديث نقد العَقّاد والمازِني لشعر شوقي.

اَلنَّقْد الْبَلاغِيّ rhetorical criticism

كان للمتكلمين نشاطٌ واسع في نقد الشعر والنثر، غير أن مسائل النقد اختلطت لديهم بمسائل البلاغة على نحو ما نرى عند الجاحظ (٢٥٥ هـ): فكانوا ينقدون الشعراء ويوازنون بينهم على أسس بلاغية، وربما كان هذا هو السر في أن النقاد من العرب كانوا يخلطون بين النقد الأدبي والبلاغة من القرن الثالث الهجري حتى العصر الحديث، وحتى في هذا العصر لم يتميز النقد الأدبي عندهم تميزاً تاماً من البلاغة.

اَلنَّقْد التَّطْبِيقِيّ practical criticism

نظرية في النقد الأدبي الحديث اقترنَت بالنَّاقد الإنجليزي ا.ا. رتشاردز I.A. Richards أساسها أن الأثر الأدبي قائمٌ بذاته، وفيه ما يُشْبِه الحياة العضوية،

ويتحتم تحليله تحليلاً تطبيقياً في حدود كلماته وكينونته المستقلة عن مُلابَسات تأليفه أو عن أفكار لا تتّصل اتصالاً مُباشِراً بما يحتويه من صِفات وَبِنْيَة.

اَلنَّقْد غَيْرُ الْمُعَلَّل unjustified criticism

هو تفضيل الشعراء بعضِهم على بعض من غير التعرض لأسباب التفضيل ولا تحليل الحقائق وجمعها وتَقْعِيدِها، أو هو تَقْوِيمُ الشاعر بِجُزْئِيَّة من جزئيات شعره لا بمجموعه. ومثال ذلك نقد الشعر العربي في أغلب عصر بَنِي أُمَيّة (٤٠ - ١٣٢ هـ).

اَلنَّقْد الْفِطْرِيّ natural criticism

هو نقد الأدب العربي (أو أي أدب) نقداً يعتمد على الإحساس والذوق البسيط لا على القواعد والمقاييس المضبوطة. ومثاله نقد الشعراء في العصر الجاهلِيّ وصَدْر الإسلام (١٣٠ ق.هـ - ٤٠ هـ تقريباً) وإن كان النقد في صدر الإسلام (أوائل القرن السابع الميلادي حتى ٤٠ هـ) يمتاز بالموازَنة بين شعر الجاهِلِيِّين وشعر الشعراء في صدر الإسلام، أو بين شعراء صدر الإسلام بعضِهم وبعض.

اَلنَّقْد الْفَلْسَفِيّ philosophical criticism

أخذ النقد الأدبي عند العرب ينمو ويتطور في العصر العباسي حتى تُرْجِمَ كتابُ «الخَطابة» لأرسطاليس في النصف الثاني من القرن الثالث للهجرة، ثم كتاب «الشعر» الذي ترجمه مَتَّى بن يُونس سنة ٣٢٨ هـ. وبذلك كان في مُتَناوَل العرب مادةٌ فلسفية جديدة لا عهدَ لهم بها طَبَّقَها قُدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) في كتابه «نَقْد الشِّعْر» لأول مرة على الشعر العربي واضعاً المعاييرَ والأصولَ التي تبنى عليها جودتُه أو رداءتُه.

اَلنَّقْد اللُّغَوِيّ linguistic criticism

هو النقد اللغوي والنحوي الذي انْحاز إليه النقادُ من اللغويين العرب بعد القرن الثالث للهجرة، فقد تركوا المُوازَنة بين الشعراء، والبحث في جودة الكلام وأسبابها. وأوضح مثال لذلك ما ورد في كتاب «الموشح في مآخِذ العلماء على الشعراء» للمَرْزُبانيّ (٣٨٤ هـ)، إذ كل ما فيه مُلاحَظات على مادة الشعر، وقلما تصادف فيه ملاحظة فنية.

اَلنَّقْد اَلْمَسْرَحِيّ dramatic criticism

وهو النقد الذي يَنصبُّ على الحكم على المسرحيات إثْرَ تمثيلها مُباشَرةً، ويظهر على شكل مقالات في الصحف والمجلات من أمثال ما يكتبه الدكتور علي الراعي أو الأستاذ عبد الفتاح البارودي أو الدكتور لويس عوض عن المسرحيات التي تعرض في مصر. وقد يعالج النقد المسرحي المبادىء العامة والمعايير الفنية التي تقوم عليها كتابة المسرحيات. مِثال ذلك بعض مقالات علي أحمد باكثير ودريني خشبة والدكتور رشاد رشدي وكتبهم. كما قد يعالج أيضاً مناقشة روائع المسرحيات منذ عهد الإغريق حتى اليوم.

اَلنَّقْد الْمُقارَن comparative criticism

هو النقد الذي يعتمد على الموازنة الدقيقة بين فنون الشعراء، وبيان اتجاهاتهم في الشعر بياناً مضبوطاً مسبوقاً بالفحص والامتحان. وأول كتاب تحقق فيه هذا الوصف في الأدب العربي «المُوازَنة بين أبي تمام والبُحْتُرِيّ» للآمِدي (٣٧١ هـ)، فقد وازن فيه بين الشاعرين مبيناً الاختلافات الجوهرية بينهما وصفاتِ كل منهما وخصائِصَه.

اَلنَّقْشُ الْجُمَّلِيّ chronogram

جُملة أو عِبارة يكتب بعض حروفها ذات القيمة العددية بشكل بارز حتى إذا ضُمَّت هذه الحروف البارزةُ بعضُها إلى بعض دَلَّت على تاريخ مُعيَّن.

نَقْشُ «حُوران» epigraphy of Hūrān

وقد عُثِرَ على هذا النقش جنوبَ دِمَشْق، ويُرجعون تاريخه إلى سنة ٥٦٨ م، وهو مُتَأثِّر بالآرامِيّة، ففيه كلمة (بَرْ) الآرامية بمعنى (ابْن) العربية، كما أن به كلمات لا تعرفها العربية مثل (المرطول) بمعنى الكنيسة، ويبدأ

هكذا: «أنا شرحبيل برظلمو...». وهو أحد النقوش التي عثر عليها البروفسور «لِيتْمان»، وقرّرَ أنها تمثل اللغة العربية قبل العَصْر الجاهِليّ.

نَقْشُ «زَبَد» epigraphy of Zabad

هو النقش الموجود على أطْلال بالقرب من حَلَب، ويسجلُ هذا النقش تاريخَ تَشْييدِ كَنيسة في تلك الْمِنْطَقة، ويرجع تاريخه إلى سنة ٥١٢ م، وهو أحد النقوش التي عَثَرَ عليها البروفسور «لِيتْمان» وقرّرَ أنها تمثل اللغة العربية قبل العَصْر الجاهلي.

نَقْشُ «النمارة» epigraphy of An-nimāra

هو النقش الذي وُضِع على قبر امرىء القَيْس (١٣٠ - ٨٠ ق.هـ) سنة ٣٢٨ م في النمارة. والنمارة قصر صغير شرقي جبل الدروز بالقرب من دِمَشْق، ويعتبر هذا النقش بدءاً للعربية الفُصْحَى من حيثُ استخدامُ الأسماء والأفعال وأداة التعريف العربية (ال)، وإن كان فيه بعض تأثيرات آرامية كاستعمال (بَرْ) الآرامية بدلاً من (ابْن) العربية. كما أن خطه النبطي يعتبر مقدمة للخط النَّسْخي العربي، وهو ضمن النقوش التي عثر عليها البروفسور ليتمان، ويبدأ نص النقش هكذا: «تي نفسي مر القيس برعمرو ملك العرب كله ذو أسر التاج...».

اَلنَّقْص (naqṣ)

معناه، في العَرُوض العربي، اجتماعُ العَصْب والكَفّ (فمُفاعَلَتُنْ) تصير (مُفاعَلْتُ)، وتتحول إلى (مَفاعِيلُ)، ومثال ذلك قول الشاعر:

لِسَلّامَـــــــــــةَ دارٌ بِحَفيرِ
كَباقِي الْخَلَقِ السَّحْقِ قِفارُ.

وتقطيعه

لِسَلْلاَمَ / تَدارُنْبـِ / وهكذا
مَفاعِيلُ / مَفاعِيلُ /
مَنْقُوص / مَنْقُوص /

(انظر: العَصْب والكَفّ).

اَلنّقْطَتان colon

علامة ترقيم تتألف من نقطتين إحداهما فوق الأخرى، وتَفْصِل عادةً بين عِبارتين ثانيتُها شرحٌ للأُولى، أو توضع قبل مَقُول القَوْل.

النَّقْل (انظر: الترجمة).

اَلنَّقْلُ الصَّوْتِيُّ لِلْحُرُوف transliteration

كتابة لغة بحروف لغة أخرى مثال ذلك الكثير من أمّهات الكُتُب العربية القديمة التي كُتِبَت بحروف عِبْرِيَّة، وكان ذلك سبباً في حِفْظها من الضَّياع.

نَقْلُ الْمَعانِي communication

في الأدب خاصَّةً: هو نقلُ المعاني والأفكار عن طريق الوسيط الأدبي من ذِهْن الأديب إلى جمهوره لا لغرض ترويحِ الأديب عن نفسِه فَحَسْب.

اَلنُّقُوش epigraphy

كتابات محفورة على حجر أو مبانٍ أو أخشاب أو معادن قديمة.

نَقِيضُ الدَّعْوى antithesis

في الفلسفة: «قضية تُعارض دَعْوَى مُعيَّنة» (مج ٥).

نَقِيضُ الْمَعْنَى antonym

كلمة معناها عكس أخرى. مثال ذلك: «طويل» عكس «قصير».

النَّقِيضة (انظر: المُهاجاة، والنَّقائِض).

اَلنّكِرة indefinite noun

هي الاسم الدال على عامّ غيرِ مُحَدَّد، والأصل في الأسماء التنكير خلافاً لبعض اللغات الآرية كالفارسية مثلاً فإن الأصل فيها التعريف. وعلامة النكرة في اللغة العربية أن تقبل (اَلْ) كرجل وشجرة، أو تَقَعَ مَوْقِعَ ما يقبل (ال) مثل (ذو) بمعنى صاحِب، فبِرَغْمِ أن (ذا) لا تقبل (ال)، فإن (صاحِب) تقبلها.

النكرة غير المقصودة (انظر: النداء).

النكرة المقصودة (انظر: المعرفة، النداء).

« اَلنَّمِر وَالثَّعْلَب »

«the Panther and the Fox»

هي قصة متضمنة بعضَ الحِكَم والأمثال على لسان الحيوان للعظة والتربية الاجتماعية والسياسية، كتبها الحسن بن هرون (٢١٥ هـ) ليُشاكِلَ بها « كَلِيلَة وَدِمْنَة ». وهي تدور على ثلاث شخصيات: الثَّعْلَب الحَكِيم، والذِّئْب الجَحُود، والنَّمِر الطَّاغِي، وقد عَثَرَ عليها السيد/عبد القاهر المهيري، ونَشَرَ مقتطفاتٍ منها في العدد الأول من « حَوْلِيّة الْجَامِعةِ التُّونسِيّة ».

اَلنَّمَط، اَلشَّكْلُ الدَّالّ pattern

هو المِثال أو النموذج الشكلي الذي يمْثل في ذهن الفنان أو الأديب ويحتذيه في التأليف. ومن جهة أخرى يمكن اعتباره الشكل الإجمالي الذي يستنبطه القارىء أو المستمع أو المشاهد للأثر الذي يُقدَّم إليه. وكثيراً ما يخلَط بين البنية والشكل النمطي للأثر الأدبي أو الفني، فلكل أثر أدبي بنية خاصة به، أما الشكل النمطي فهو مُخطَّط عام يتفق في التزامه أو مُحاكاته عدد كبير من الآثار الفنية أو الأدبية.

اَلنَّمُوذَجُ الأَصْلِي prototype

هو ذلك النموذَج الذي ينسَج على منواله التصميم أصلاً. وقد يمتد معنى هذا المصطلَح في ميدان الأدب إلى تلك الشخصيات النَّمَطية التي تمثل صفة إنسانية مُجسَّدة، والتي يُراد بها التدليل على أن عدداً كبيراً من الناس يتَّصفون بها، وذلك مثل الشخصيات في مَلْهاة الأمزجة التي ابتدعها بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢ - ١٦٣٧) في أوائل القرن السابع عشر. ويُمكن أن يقال إن الشخصيات التي رسمها الجاحظ (٢٥٥ هـ) في كِتابه « البخلاء » تُعتبر نموذجاً أصلياً لمثلها في الأدب العربي بعد عصره.

اَلنَّمُوذَجُ اَلأَوَّل archetype

عند أفلاطون: « المَثَل الأصلي الذي تصدر الأشياء أشباحاً وصُوَراً له » (مج ٥).

اَلنَّمُوذَجُ الْمَرْسُوم cartoon

وهو رسم تصميمي يُقلَّد في وسيط فني آخر كالنَّسْجِيَّات الْمُرَسَّمة أو الزجاج الْمُعَشَّق.

اَلنَّهْضَةُ الرُّومانْتِيكِيّة Romantic Revival

تسمية أُطْلِقَت على الحركة الرومانتيكية بإنجلترا في أواخر القرن الثامن عشر.

(انظر: الرومانتيكية).

اَلنَّهْك (انظر: المنهوك).

اَلنَّوادِرُ وَالْمُلَح facetiae

كتابات وأقوال وأحاديث تتميز بالطرافة والتسلية وكثيراً ما كانت تُجمع في كتب خلال العصور الوسطى بأوربا.

مثال ذلك: « كتاب المستَطْرَف من كل فَنٍّ مُستظْرَف » للأبشيهي (القرن التاسع الهجري)، وهو يشتمل على أحاديث وأمثال شعرية وحكايات ونوادر هزلية وغرائب وأخبار، و« نوادر جحا »، وجحا هو نصر الدين أفندي الرومي، ولم يُعلَم جامعها، وتشتمل على جلة نوادر أدبية فكاهية في المسامرة والنكت.

اَلنَّواسِخ annullers

في النحو، منها ما هو حرف، وهو: إنَّ، وأَنَّ، وكَأَنَّ، وَلكِنَّ، ولَيْتَ، ولَعَلَّ، وهي تدخل على المبتدأ فتنصبه، ويبقى خبره مرفوعاً. مثال ذلك: كَأَنَّ الأزهارَ نُجُومٌ، وأصل الجملة الأزهارُ نجومٌ. وإنّ وأنَّ للتوكيد، وكأن لِلتَّشْبِيه، ولكن لِلاِسْتِدْراك، وليت لِلتَّمَنِّي، ولعل لِلتَّرَجِّي.

وإنما سميت ناسخة لأنها نسخت حكم المبتدأ فنصبتْه بعد أن كان مرفوعاً.

ومن النواسخ ما هو فعل، وهي كان، (للماضي)، وأَصْبَحَ (وقت الصباح)، وأَضْحَى (وقت الضحى)، وظَلَّ (طوال النهار)، وأَمْسَى (وقت المساء)، وباتَ

(طوال الليل)، وصارَ (التحول)، ولَيْسَ (النفي)، ما زالَ، ما انْفَكَّ، ما فَتِىءَ، ما بَرِحَ (الاستمرار)، ما دامَ (بيان المدة).

وهذه الأفعال تدخل على المبتدأ والخبر فيبقى المبتدأ على رفعه وتنسخ حكم الخبر، فتنصبه بعد أن كان مرفوعاً. مثال ذلك: أنا مسرورٌ ما دام الرخاءُ عامًّا.

والمضارع والأمر من الأفعال السبعة الأولى يعملان عمل الماضي منها.

وأفعال الاستمرار يأتي منها المضارع فقط، ويعمل عمل الماضي.

أما «ليس» و«ما دام» فلا مضارعَ لهما ولا أمر.

نُونُ الْوِقايَة (nūn of protection)

هي النون التي تقي الفعل من الكسر لأن الكسر من خَواصّ الأسماء، كما أن الجزم من خواص الأفعال، ومثالها:

جَعَلَنِي اللهُ فِداءَكَ.

بابُ الهاء

اَلهاتِفُ الإلٰهيّ oracle

شخص كان يعتقد الناس في الحضارات القديمة أن الإلٰه يحتل جسده ويتفوه بفمه، وعند قدماء الإغريق كان هذا الشخص غالباً كاهنة تجلس في أحد معابد الإلٰه أپوللون، وتحمل رسالة النُّصح والإرشاد أو التنبُّؤ بالغيب إلى من يتردد عليها من العُبَّاد.

اَلْهاشِمِيّات (Hāshimiyyāt)

هي القصائد التي نظمها الكُمَيت بن زيد الأَسَديّ (١٢٦ هـ) مقرراً فيها مذهبَ الزَّيْدِيّة الشِّيعيّ حتى لَيُخَيَّلُ لمن يقرؤها أنه يقرأ كتاباً بُسِطَت فيه أصولُ هذا المذهب والدفاع عنه بالحُجَج والبراهين. وهي قصائد تمتاز بصدق العاطفة وقوة الحجج في بيان حق الهاشِمِيِّين الشرعي في الخِلافة. (انظر: الزيدية)

اَلْهامِش margin

الجزء الخالي من الكتابة حول النص في الكتاب المطبوع أو المخطوط.

هَاوِي الْفُنُون dilettante

١ - مَن يُغرَم بالفنون عامة من غير أن يُتقن نوعاً خاصًّا منها، أو مَن يُزاوِل فنًّا من الفنون لمجرد التسلية لا للاحتراف.

٢ - يُطلق على أحد الأعضاء في جمعية أسست بلندن سنة ١٧٣٢ كانت تجتمع أسبوعياً على مائدة العَشاء، وتتكون من الأثرياء والعلماء الذين أُولِعوا بالآثار الفنية التي شهدوها أثناء رحلاتهم في إيطاليا. وقد اهتمت هذه الجمعية فيما بعدُ برعاية الفنون الجميلة وتشجيع دراسة عِلْم الآثار اليونانية والرومانية.

اَلْهُبُوط anticlimax

هو النزول الواعي من أسلوب بليغ إلى مستوىً أقلَّ منه بلاغةً، أو هو الانتقال المُفاجِىء في الكِتابة أو الكلام من فكرة ذات دَلالة هامة إلى فكرة تافهة أو مضحكة، كقول الخادم (نجيب الريحاني) يُعزِّي مخدومه الذي حرَمه أجرَه مدة طويلة: أين أبونا آدم، أين أمنا حواء، أين نقودي؟

اَلْهِجاء satire; invective

١ - «عند العرب»: الهِجاء هو وصف الشخص أو القبيلة أو الحِزب بما يتنافى مع العدل والمُروءة. وقد كان الهجاء غَرَضاً من أغراض الشعر العربي منذ عصر الجاهلية، وكان عرب الجاهلية يَتطيَّرون منه ويتشاءمون، لذلك كانوا يتحاشَوْن هِجاء الشعراء بشتى الوسائل كي لا يصيبهم ما صبَّه الشعراء عليهم من مَثالِبَ ولَعَناتٍ، كما كان الهجاء يدور غالباً حول وصف المَهْجُوّ بكل ما يتنافى مع المروءة، وهي صفة تجمع بين الشجاعة والكرم وحماية الجار والوفاء والنجدة وطلب الثأر.

ولم يَكُن الهجاء غالباً الغرض الوحيد في القصيدة، بل كان يرد في تضاعيف الحماسة والفخر بالأمجاد

والانتصارات الحربية. ثم تحول الهجاء في العصر الإسلامي (١ - ١٣٢ هجرية) إلى الهِجاء القَبَلي بسبب العصبيات القبلية التي أثارتها حرب الرِّدّة وفتنة عثمان والعصبية التي اشتعلت في الشام والجزيرة وفي البصرة وخُراسان. على أن العصبيات لم تكن السبب الوحيد في تهاجي القبائل، بل كانت هناك بجانب ذلك أسباب شخصية، فقد هجا جَرير مثلاً أنصار الفَرَزْدَق لانحيازهم إلى الثاني ضد الأول. ومن أشهر شُعَراء الهجاء في العصر الإسلامي الأخْطَل والفرزدق وجرير (انظر النقائض). ثم حَلَّ الهِجاء الجِنسي محل الهجاء القَبَلي في العصر العباسي الأول، فظهرت الشعوبية والتَّهاجي بين الشعراء من العرب والموالِي، ووجدنا الفضل بن عبد الصمد مثلاً يهجو أبا نُواسٍ بأنه ليس عربياً. ومن أشهر شعراء الهجاء في ذلك العصر عبد الصمد بن المعذل (٢٤٠ هـ).

وظلَّت حال الهجاء كذلك إلى أن جاء العصر الحديث فرأينا الأحزاب في البلد العربي الواحد تتطاحن، واحتدم الهجاء السياسي بينها احتداماً عنيفاً نثراً ونظماً، كما اشتعلت نيرانه، ولا تزال مُشتعلة، بين البلاد العربية والاستعمار.

ب - وفي الآداب الغربية ظَهَرَ أوَّلَ ما ظهر في الآداب الكلاسيكية وفي اللاتينية خاصة باسم الساتورا satura، وهي مُشتقة من المسرحية الساتوروسية اليونانية القديمة. والساتورا اللاتينية نوع من التمثيلية الهزلية التي تَخلِط الحِوار النثري بالحِوار المنظوم، وموضوعها عادة نَقْدُ الأخلاق والعادات الاجتماعية، ثم أصبحت بعد ذلك تُؤلَّف على شكل منظومة ذات أوزان مختلفة كما هي الحال عند إنيوس Quintus Ennius (٢٣٩ - ١٦٩ ق.م) وباكوفيوس Pacuvius (القرن الثاني ق.م)، وبعد ذلك تطورت حتى أصبحت تُنْظَم بأوزان مُنتظِمة كما هي الحال في شعر لوسيليوس Gaius Lucilius (١٨٠ - ١٠٢ ق.م) وهوراس فلاكس Quintus Horatius Flaccus (٦٥ - ٨ ق.م) وجوڤنالس Decimus Junius Juvenalis (٦٠؟ - ١٤٠ م). ويُلاحَظ أن هذين الأخيرين أصبحا نموذجاً لكثير من الأهاجي التي كُتِبَت فيما بَعْد. وكانت أهاجي جوڤنالس تتَّصف بروح السُّخْط العنيف saeva indignatio وشدة القسوة في مهاجة معاصريه. أما روح شعر هوراس فكانت تتميز بالسخرية الخفيفة من نواحي النقص والغرور في الإنسان.

وفي القرن السادس عشر بفرنسا بُعِثت من جديد فكرة الساتورا المُختلَطة، ولكن بالعودة إلى تلك التي ابتدعها الشاعر اليوناني مينيبوس Menippos (القرن الثالث ق.م)، وطوَّرها الشاعر الروماني ماركوس ڤارو Marcus Terentius Varro (القرن الأول قبل الميلاد) وذلك في أهاجيه المُسمَّاة بـ «الساتوريات المنيبية» Saturae Menippeae حيث كانت تختلط فيها أجزاء شعرية بأجزاء نثرية، والهجاء بالسخرية، والجِدُّ بالهَزْل. فأُلِّفت سنة ١٥٩٤ ما سمي الساتورا المنيبية La Satire Ménippée باللغة الفرنسية، وكانت عبارة عن عمل جَماعي كَتَبه جماعة من السَّاسة في ذلك الوقت لمهاجَمة النُّظُم السياسية الناتجة عن فوضى الحُكْم والدعوة إلى تولية هنري ملك ناڤار عرش فرنسا. وبعد القرن السابع عشر أصبح الهِجاء يَعرف في فرنسا بأنه تلك الأهجيَّة الشِّعرية المُقفَّى فيها كلُّ بيتين بقافية واحدة، وموضوعها مهاجَمة عيوب عامة في المجتمع، أو مذاهب سياسية معيَّنة، أو أفراد، مع ذِكْر أسماء المهجُوِّين، مِثال ذلك الإثْنتا عشرة أُهجية التي كَتَبها بوالو Boileau (١٦٣٦ - ١٧١١) فيما بين سنة ١٦٦٠ وسنة ١٧٠٥. ويَصْدُق لفظ الأهجية على غير الشعر الفرنسي من كِتابات نثرية فيها مُهاجَمة لعيب عام أو لأشخاص معيَّنين، فأصبحت الأهجيَّة تُكتب بشكل منشورات سياسية أو رواية نثرية أو قصة رمزية أو غير ذلك من فنون الأدب التي لا يُحتِّم الشعرُ أساساً لها.

والعصر الذهبي للهجاء في انجلترا كان أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر، حينما تراوح الهجاء بين تأثير جوفنالس وتأثير هوراس، كما يظهر في شعر درايدن Dryden وبوب Pope وسويفت Swift . ويُلاحَظ أن التقليد المنيبي هو الذي بقي في الآداب العالمية حتى الآن، وذلك خاصة في الروايات النثرية من أمثال رحلات جليفر Gulliver's Travels (١٧٢٦) لجوناثان سويفت Jonathan Swift (١٦٦٧ - ١٧٤٥). وفي الوقت الحاضر هناك من يقول بأن الهجاء هو النوع الغالب في الأدب، وخاصة في الرواية والمسرحية، فالرواية مُتأثِّرة بأدب فرانس كافكا Franz Kafka (١٨٨٣ - ١٩٢٤) الروائي النمساوي التشيكوسلوفاكي، أما المسرح فهو متأثر الآن بيوجين ايونسكو Eugène Ionesco الروماني الفرنسي وصمويل بيكيت Samuel Becket الإيرلندي الفرنسي، وروحهم كلها هِجائية. أما الناقد الكندي المعاصِر نورثروب فراي Northrop Frye فقد اعتبَر الهجاء إحدى الأساطير الأربع الكبرى في الحياة، وهي: الملْهاة، والرِّواية الخيالية، والمأساة. والهجاء السخريةُ على حد تعبيره، وأن هذه الأساطير تتوالى كالمواسم فيما سماه برقصة الحياة التي ترمز لها الأجناس الأدبية، وأن الهجاء يقابل الشتاء في فصول السنة، وبرغم أن هذه النظرية غاية في التعقيد إلا أنها لَعِبت دوراً هاماً في الحياة الأدبية.

اَلْهِجاء في مَعْرِضِ الْمَدْح — sarcasm

عند ابن أبي الإصْبَع (٦٥٤ هـ) في كتابه «تَحْرِيرُ التَّحْبِير» أن يقصد المتكلم مدح إنسان، فيأتي بألفاظ مُوَجَّهة ظاهرُها المَدْح وباطنها القَدْح، فيُوهِم أنه يمدحه وهو يَهْجُوه، ومثاله قول أبي العَمَيْثَل (٢٤٠ هـ) في أبي تمّام:

يا نَبِيَّ اللهِ فِي الشِّـعْرِ ويا عِيسَى بنَ مَرْيَمْ
أنْتَ مِنْ أشْعَرِ خَلْقِ الْـلَـهِ ما لَمْ تَتَكَلَّمْ.

(انظر: تأكيد الذم بما يشبه المدح).

اَلْهُذَيْلِيّة — (Hudhayliyya)

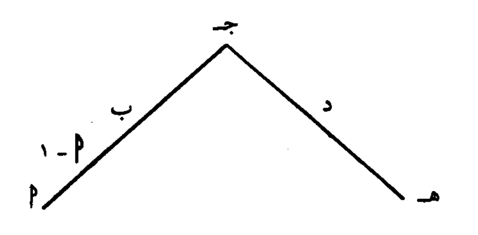
هي شُعْبَة من شُعَب الاِعْتِزال، مَنْسُوبة إلى أبي الهُذَيْل العَلّاف (٢٢٧ او ٢٣٥ هـ)، وكان يرى أن الصفاتِ الإلَهية عينُ الذاتِ الإلَهية، وفرّق بين أفعال القلوب وأفعال الجوارِح.

اَلْهُراء — nonsense; bull

الكلام الفاسد لا نِظامَ له، ولا رابِطَ بين جمله وَفِقَره، وقد نُظِمَ بَعضُ القصائد علي هذا النَّحْو وخاصة بأوربا في العصور الوسطى وفي القرن السادس عشر بقصد التسلية والإضحاك.

هَرَمُ «فْرايْتاج» — Freytag's pyramid

اسم لنظرية جاء بها الناقد الألماني جوستاف فرايتاج Gustav Freytag (١٨١٦ - ١٨٩٥) في كتابه المشهور «تِقْنِيَة المسرحية» (١٨٦٣) Technik des Dramas . ومؤدّى هذه النظرية أن بنية المسرحية ذات الفصول الخمسة يمكن وصفها بأنها عبارة عن حركة متصاعدة تصل إلى الذِّرْوة، ثم تهبط على نحو ما في الرسم البياني الآتي:



أ - التقديم.
أ - ١ - نقطة إثارة الحدث.
ب - الحركة الصاعدة.
جـ - الذروة.
د - الحركة الهابطة.
هـ - حل العقدة أو الكارثة النهائية.

وقد استند الكثير من نقاد المسرح إلى هذه البنية الهرمية في تحليلهم للمسرحيات الحديثة، إلا أنه قد وُجدَ أنه لا يمكن تطبيقها في جميع الحالات، ومع ذلك فهذه النظرية تفسير واضح لبنية المأساة ذات الفصول الخمسة.

اَلْهِرْمِسِيّة Hermetism

جملة آراء قديمة تصعد إلى «هرمس» الذي أطلق اليونان اسمه على الإلّه المصري «تحوت»، وهي مبسوطة في كتب مصرية ويونانية لا يعرف تاريخها ولا أصلها على وجه اليقين.

وأوْضح ما تكون في السِّحر وصنعة الكيمياء، وبخاصة في العصر الهلنيستي والقرون الوسطى. ويَعُدُّ أهل الصنعة «هرمس» أُستاذهم الأول (مج ١٠).

اَلْهُرُوب escape

نَزْعة أدبية الغرض منها الابتعاد عن كل ما هو مألوف، والالتجاء إلى ما هو غريب أو أبهج أو أنقى من واقع الحياة، وذلك بقصد الترفيه والتسلية. مثال ذلك: قصص المُغامَرات والروايات المُفرِطة في الخيال والعاطفية.

وقد يكون الهروب إلى عالَم من الخيال يلجأ إليه الشاعر قاصداً الكمال والسَّكينة والنَّقاء.

اَلْهَزَج hazaj

هو نوع من الغناء الخفيف الذي يُرْقَصُ عليه ويُمْشَى بالدُّفّ والمِزْمار فيُطْرِب. وهذا النوع هو غناء الحَفَلات عند عرب الجاهلية، وكانوا يختارون له بحر الهزج لأنه يساعد على الحركة، كما كانوا يستخدمون فيه بحري الرَّمَل والرَّجَز ليتمشى الشعر مع الرقص وسرعة الحركة.

(انظر: الهزج، الرمل، الرجز).

والهزج أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ابتكرها الخليلُ بنُ أحمدَ (١٠٠ - ١٧٤ هجرية؟)، ووزنه مَفاعِيلُنْ ستَّ مرات، ثلاثا في كل شَطْر، ويكثر أن يجيء مَجْزُوءاً، أي تُحْذَف منه تَفْعِيلة في كل من الشطرين، ومثاله: قول عُمَرَ بن أبي رَبِيعَة (٢٣ - ٩٣ هجرية):

وهَيْفَاءَ كَما تَهْوَى
تُرِيكَ الْقَدَّ وَالْخَدّا.

ويلاحظ أن التَّفْعِيلة الأولى (وهيفاء/مَفاعِيلُ) دخلها ما يسمى بالكَفّ، فأصبحت مَفاعِيلُ.

(انظر: البَحْر، اَلْكَفّ).

اَلْهَزْلُ الَّذي يُرادُ بِهِ الْجِدّ barbed witticism

وذلك كقول أبي نُواس (١٩٥ هـ؟):

إذا ما تَميمِيٌّ أتاك مُفاخِراً
فَقُلْ عَدِّ عن ذا كيف أكلُكَ للضَّبِّ.

(والضب: حيوان من جنس الزواحف، غليظ الجسم خَشِنُه، وله ذيل عريض حَرِش أعقد)

لأن تميماً كانت تُكْثِر من أكل الضب وتُعَيَّر به، فإن أبا نواس أورده هَزْلا وأراد به جِدّا.

اَلْهَمْز (hamz)

هو إظْهار الهمزةِ في النطق بالمَهْمُوز، وهذا هو لَهْجةُ الْكَثْرة من قبيلة تَمِيم وغيرها من قبائل وسط الجزيرة وشرقيها، ومن غير الغالب في لهجتهم راس (في رَأْس)، وبير (في بِئْر)، ولُوم (في لُؤْم).

أما الحجازيون فأغلبهم يميلون إلى حذفها أو تسهيلها أو قلبها حرف مد، مثال ذلك: اَلْفُواد (في الفؤاد) بقلب الهمزة واوا، ولُخْرَى (في وَالأُخْرَى) بحذف الهمزة بعد نقل حركتها إلى الساكن قبلها، وأَهَعْجَمِيّ (في أأعجمِيّ) بتسهيل الهمزة بَيْنَ بَيْن، فنُطِقَتْ كما لو كانت نَوْعاً من الهاء.

اَلْهَمْس whispered phonemes

هو، في عِلْمِ التَّجْوِيد، خفضُ الصوت وضعفُ الاعتماد على الحرف عند خروجه. والحروف العربية

المهموسة يَجْمَعُها (سكت فحثه شخص) (عبد الحميد حسن - الألفاظ اللغوية).

هِوايةُ الْفُنُون dilettantism

تذوُّق جميع الفنون من غير التعمُّق في أيٍّ منها.

اَلْهُولَنْدِيُّ الطّائِر Flying Dutchman

من أهم القصص الخاصة بموضوع السفينة الشبح، وإن كان أصلها غير معروف على وجه التحديد. وقد عولجت أدبياً على يد هينرخ هينى Heinrich Heine بألمانيا والكابتن ماريت Captain Marryatt بإنجلترا، وأوبراليا على يد رتشارد ڤاجنر Richard Wagner بألمانيا، معالجة جعل من الصعب التمييز فيها بين أصْل النص وبين ما أُضِيفَ إليه فيما بَعْدُ. وأغلب الظن أن تاريخها يرجع إلى القرن السابع عشر الميلادي أي في العصر الذهبي لتاريخ الأدب الهولندي. وملخصها أن سفينة خيالية رآها بعض البحارة في عاصفة بالقرب من رأس الرجاء الصالح وهي تحاول أن تشق طريقها وسط الرياح الثائرة، وحلف رُبَّانُها فاندردكن Vanderdecken، وكان في حياته رجلاً عنيداً، أن يقودها إلى بَرِّ السلامة من حول رأس الرجاء الصالح وإلاَّ حلَّت عليه اللعنة إلى الأبَد. وهناك رواية أخرى مؤداها أنه أقسم أن ينفذ تحديه للرياح العاصفة ولو أدَّى الأمر إلى تكرار المحاولة حتى يوم القيامة، الأمرُ الذي عُوقِبَ عليه باللعنة الأبدية لشدة عناده وغروره. وتقول رواية ثالثة: إن اللعنة التي حلت بالرُّبان كانت نتيجة لتعاهده مع الشيطان وارتكابه جريمة قتل على السفينة منذ أمد بعيد. على أن الروايات كلها تتفق على أن طاقَم السفينة يتألَّف من أشباح بحّارة مَوْتَى لا تتحرك ولا تُجيب مَنْ يناديها في سفينة أخرى، كما يقال: إن رؤية هذه السفينة نذير سوء لكل من يراها بأن سفينته لا بد غارقة.

هُومِيرِيّ Homeric

صِفة تُطلق على كل ما يُنسب إلى الشاعر اليوناني القديم هوميروس صاحب ملحمتي الإلياذة والأُودسا، ويُسَمَّى الضحك الطّنان الغليظ هوميريا نسبة إلى ضحك الآلهة حينما شهدوا ڤولكانوس Vulcanus أو هيفايستوس Hephaistos، رب النار والحِدادة عند الإغريق، يسقيهم النبيذ وهو أعرج (انظر النشيد الأول من الإلياذة). كما يوصف بهذه الصفة بعض الأناشيد المنسوبة عادة لهوميروس في تكريم أبوللو Apollo وڤينوس Venus أو أفروديتي Aphrodite في الشعر اليوناني القديم.

وللفظ «هوميري» استعمالان في الأدب:

١ - الصفة الهوميرية، وهي الصفة المركبة من اسم وصفة، كما كان يفعل ذلك هوميروس في ملحمتيه فيصف أخِيل مثلاً بأنه سريع القدم، وربة الفجر بأنها وردية الأنامل، والخِضَمَّ بأنه قاتِم قُتُوم النبيذ.

٢ - التشبيه الهوميري أو التشبيه الملحمي، وهو التشبيه الذي يطول فيه المشبه به بذكر صفاته العديدة، الأمر الذي يتحول معه المشبَّه به إلى مشبه، كما كان يفعل هوميروس في ملحمتيه.

اَلْهَوَى الْعُذْرِيّ (انظر: الغزل العفيف).

«اَلْهِيبِي» hippy

لقب اتخذه بعض الشباب في الولايات المتحدة منذ أواخر العقد السابع من القرن العشرين. وأصله وصف لنوع من موسيقى الجاز، ثم أُطلق على مُتعاطِي المخدِّرات، ومن هنا اتسع معناه حتى شمل تلك الطائفة من الشباب الأمريكي التي تَعتبر نفسها واقفةً على سر الحياة. وقد انتشرت هذه الطائفة في ولاية كاليفورنيا، ثم اتجهت شرقاً إلى ولاية نيويورك. وتتميز بالتحلل من قيم المجتمع (أي مُجتمَع) تحلُّلاً لا يصطبغ بالعنف ولا بالثورية. ورمزهم المميز الزهرة، وهم لا يُبالون بحرب ڤيتنام ولا بمطالب الزنوج في أمريكا، وكأنهم يقولون: الحياة فانية ولا معنى لها، والدنيا مآلها الخراب، فَلِمَ لا نقف

بلا هَدَف على ناصية شارع لا ننتظر شيئاً ولا نسعى إليه. ويختلط بمذهبهم هـذا عنصر واضـح التصـوف يميزهم عن طائفة « البيت » Beat التي تقـدمتهـم والتي كانت تخرج بعنف على القيم الاجتماعيـة وعلى الديـانـات والمذاهب السياسية المعروفة. فالهيبي لا يتمرد ولا ينتمي في آن واحد، بل يبقى مُسالِماً في انتظار رؤيا متصوفة سيان في نظره تحقُّقها أو عدمُ تحققها. واليأس عنده أساس فلسفته، ولا خلاصَ له إلا في أحلام اليقظة المؤقتة التي يؤدي إليها تعـاطـي المخـدِّرات أو مجرد التأمل واللاَّ انتماء.

بابُ الوَاو

واضعُ نَصِّ الأوبرا — librettist

المؤلف الشاعر الذي يضع الكلمات التي يلحنها غيره في إنشاء الأوبرا. مع العلم بأن حَبْكة الأوبرا قد تكون من إنشاء واضع النص أو من اقتباسه، ومن أهم صِفات هذا المؤلِّف الشاعر أن يَنْظِمَ أبياتاً تتناسب تماماً مع نغمات الموسيقى. لذلك يجب عليه أن يعمل مُتعاوناً تعاوناً وثيقاً مع الملحِّن الموسيقار.

اَلْوافِر — (wāfir)

هو أحد البُحُور الخمسةَ عَشَرَ التي ابتكرها الخليلُ ابنُ أحمدَ (١٠٠ ـ ١٧٤ هـ؟)، ويَنْبَنِي على مُفاعَلَتُنْ ستَّ مرات، ثَلاثاً، في كل شَطْر، ومثال ذلك: قول امرىء القَيْس (١٣٠ ـ ٨٠ ق.هـ) في ديوانه:

لنـــا غَنَـــمٌ نُسَــوِّقُهـــا غِـــزارٌ
كَـــأَنَّ قُـــرُونَ جِلَّتِهـــا عِصِـــيٌّ.

ويلاحظ أن التَّفْعِيلة الأخيرة في كل من الشطرين (غِزارُنْ، عِصِيْيُو مـع الإشبـاع) دخلهـا مـا يُسَمَّـى بالقَطْف، فتحولت إلى مُفاعَلْ، وتُنْقَل إلى فَعُولُنْ.

(انظر: البَحْر ـ القَطْف).

اَلْواقِعة — episode

حدث ثانوي في سرد طويل قد يتصل به اتصالاً مباشراً، وقد يكون بمثابة استطراد منه.

اَلْواقِعيّة — realism

معناها في الفلسفة: ذلك المذهب الذي يُقرِّره وجود العالَم الخارجي مستقلاً عن الفِكْر، ويتمثل في فلسفة أرسطـو وجميـع الفلسفـات التي تـأثـرت بها، غير أن الواقعية قد يُراد بها معنى مُعاكِس لهذا المعنى، كما هي الحال في نظرية أفلاطـون التي تـرمـي إلى أن العـالَـم الخارجي إن هو إلا انعكاس للصورة الذِّهنية أو للمَثَل الأعلى، وأن هذه الصورة أكثر واقعيةً منه.

ومعنى الواقعية في علم الجَمَال، كل فن يحاول أن يمثِّل الأشياء بأقرب صورة لها في العـالَـم الخارجـي. والواقعية هنا بالطبيعة نسبية لأن تمثيل الأشياء لا بُدَّ أن يتأثر بميول الفنان. ولقد ازْدَهَرت مدرسة واقعية في الأدب الفرنسي في منتصف القرن التاسع عشر، وذلك بقيـادة شـان فلـوري Champfleury (١٨٢١ ـ ١٨٨٩) وجوستـاف فلـوبير Gustave Flaubert (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) والأخوين جونكـور Edmond Goncourt (١٨٢٢ ـ ١٨٩٦) وJules Goncourt (١٨٣٠ ـ ١٨٧٠).

وكانت هذه المدرسة تتميز بالقَصَص الواقعي الذي تَكُون موضوعاته قد اشتُقَّت من حوادِثَ ذُكرت فعلاً في الصحف اليومية، أو تكون مبنية على وثائقَ تاريخية دقيقة تصور أشخاصاً عاديين في حياتهم اليومية تصويراً تتلاشى فيه الأهواء الشخصية للكـاتـب. وهـذه هـي الدراسة التي ينسج على منوالها إلى حد كبير القصَّاصون المُحْدَثون في العالَم العربي.

اَلْواقِعِيّةُ الاِشْتِراكِيّة social(ist) realism

وَرَد تعريف هذه النظرية رسمياً في إحدى مَوادّ دستور اتحاد الكُتّاب السوفيت الذي وضعه أول مُؤتَمَر عامّ لهذا الاتحاد سنة ١٩٣٤، ونصُّ المادة هو: «أن الواقعية الاشتراكية هي المنهج الأساسي للأدب والنقد الأدبي السوفيتيين، وهي تتطلب من الفنان أو الأديب تمثيله الواقع في حالة نموه الثوري تمثيلاً صادقاً. وعلى هذا فإن صِدْق التمثيل الفني للواقع يجب أن يرتبط بنوعية العمال وبدعم إيمانهم بروح الاشتراكية». وقد استُخدِم هذا المُصطلَح لأول مرة في الاتحاد السوفيتي سنة ١٩٣٢ ليعبِّر عن حركة احتجاج جديدة ظهرت ضد الإنتاج المسرحي التقليدي الذي كان يقدمه فنانون غير واقعيين من أمثال ميرهولد Meyerhold (١٨٧٣ - ١٩٤٣).

اَلْوَتِدُ الْمَجْمُوع (wated majmū‘)

هو، في العروض العربي، ما تَرَكَّبَ من حَرَكَتَيْن بعدهما سُكُون مثل سَعَى، ودَمٌ (دَمُنْ).

اَلْوَتِدُ الْمَفْرُوق (wated mafrūq)

هو، في العروض العربي، ما تَرَكَّبَ من حَرَكَتَيْن بينهما ساكِن مثل نِعْمَ، وقالَ.

اَلْوَتْم (watm)

هو، في لَهْجة الْيَمَن، جعلُ السين تاء، فيقولون «النات» في «الناس».

اَلْوَثائِق archives

كلُّ ما يُحفَظ من المكتوبات أو المُصوَّرات أو المُسجّلات الصوتية ذاتِ الأهميَّة الرسمية أو التاريخية.

اَلْوَثِيقة document

أي كتابة تدل على معلومات خاصة بموضوع معين كالوثائق التاريخية والقانونية في أية دولة من الدول.

وفي الأدب: استُعمِلَ هذا المُصطلَح للدَّلالة على الرِّوايات النثرية التي كان يكتبها الكاتب الفرنسي إميل زولا Emile Zola وأتباعه في أواخر القرن التاسع عشر. وتتميز هذه الرواياتُ بالاهتمام الخاص بواقع الحياة والوصف الدقيق للبيئة الاجتماعية لأحداث الرواية. وهناك مدرسة من الرِّوائيين الأمريكيين ازدهرت في العقد الرابع من القرن العشرين، أمثال سنكلير لسويس Sinclair Lewis وثيودور درايزر Theodore Dreiser وجون ستاينبك John Steinbeck اهتمت بكتابة روايات اجتماعية لها هذه الصِّفة المسجِّلة للواقع بكل تفصيلاته. وفي الرواية العربية الحديثة يمكن اعتبار «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي مِثالاً لهذا النوع.

وَجْهُ الشَّبَه grounds of analogy

الصفة أو الصفات التي يشترك فيها طَرَفا التشبيه، ولا بد أن تكون في المشبه به أَقْوَى منها في المشبه. (انظر: التشبيه).

وَجْهُ الْوَرَقة recto

١ - الصَّفحة المكتوبة من الورقة الخالي ظهرها من الكتابة.

٢ - الصفحة اليسرَى في الكِتاب العربي المفتوح، واليمنَى في الكتاب المفتوح أيضاً المكتوب بإحدى اللغات الأوربية مثلاً. وفي كِلْتا الحالتين يَحْمِل وجهُ الورقة الرَّقْم الفردي لترقيم الصفحات.

وِجْهةُ نَظَرِ الرّاوِي narrator's point of view

يُراد بهذا أحياناً المَوْقف الفلسفي الذي يَتَّخذه مؤلِّف أثر أدبي، أو نظرته الفكرية والعاطفية إلى الأمور عامَّةً، كما يُراد بهذا المُصطلَح في الرِّواية أو القصة بصفة خاصة ذلك الوِجْدان أو العقل الذي تَرْشَحُ من خِلاله أحداث القَصَص حتى يُدركها القارىء، فذلك الراوي أو تلك النَّظْرة التي يَستتر بها هي ما نسميه بوجهة نظر الرواية. وهناك ثلاثة مواقف مختلفة يمكن أن تتخذها وجهة النظر هذه:

- إما أن يحكيها الراوي بأسلوب ضمير المتكلّم على أنَّ كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيِّز تجاربه المباشرة،

- وإما أن يَرْوِيها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث تشترك في حبْكة القَصَص وتتكلم عن غيرها من الشخصيات،

- وإما أن يَقُصَّ الرواية بوصفه رقيباً علياً بكل شيء، مُتَّخِذاً موقف الإله، ويحكي أحداث الرواية، كما يبين ما يكمن في ضمائر الشخصيات من أفكار ووجْدانات.

اَلْوُجُودِيّة existentialism

هي بمعناها العام في الفلسفة تلك النزعة التي تعلق أكبر قسط من الأهمية على وجود الفرد في الكون وعلى صفاته الجوهرية. وهي التي قال بها كيركجارد Kierkegaard الدانيمركي، وياسبرز Jaspers وهايدجر Heidegger الألمانيان، وشيستوف Shestov وبرديايف Berdyaev الروسيان.

وفي العقد الخامس من القرن العشرين أطلق هذا المصطلح على النظرية الفلسفية التي نادى بها جان بول سارتر Jean-Paul Sartre في كتابه «الوجود والعدم» L'Etre et le Néant (١٩٤٣)، وأساسها أن الوجود المطلق أو حالة الفراغ - كما يسميها سارتر - يسبق الجوهر أو الماهية أو الوجود الفعلي. والوجود الفعلي في نظره عبارة عن خروج الفرد من حالة الخمول البُدائي بوساطة الثورة النفسية الناتجة عن القلق واليأس إلى جو من الحرية المطلقة يستطيع فيه أن يشكل حياته بمحض إرادته متحملاً المسئولية الكاملة عن جميع تصرفاته، وأن يُضفيَ على العالَم الذي يعيش فيه معنًى ومنطقاً.

ومنذ الحرب العالمية الثانية ظهرت بفرنسا طائفة من الوجوديين الفرنسيين اعتنقت ما يسمى بـ «الوجودية المسيحية» تحت قيادة الفيلسوف الفرنسي جبريل مارسيل Gabriel Marcel، وتتلخص هذه النظرية في أن الإنسان منذ خروجه إلى حيِّز الوجود كامل الحرية تام المسئولية في تنفيذه إرادةَ الله.

وكان للفلسفة الوجودية تأثير كبير واضح في الأدب الفرنسي بعد الحرب العالمية الثانية وخاصة لدى سارتر وكامو Camus وسيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir، وقد تأثرت كتاباتهم إلى حد بعيد بدوستويفسكي Dostoevsky وكافكا Kafka.

وُجُوهُ الْبَيان (wujūh al-bayān)

جعلها أبو الحُسَيْن إسحاق بن إبراهيم بن وَهْب في كتابه «البُرْهان في وجوه البَيان» (الذي نُشِرَ خطأً باسم «نقد النثر» منسوباً لقدامة بن جعفر) أربعة:

١ - بيان الاعتبار، وهو بيان الأشياء بذواتها، والمقصود به الانْطِباع الذي يلحق قلب الإنسان وعقله من رؤية الكائنات ومشاهد الطبيعة، وهذا النوع هو بعينه الحال الدالة أو النُّصْبة عند الجاحِظ.

٢ - بيان الاعتقاد، وهو ما يحدث للإنسان عندما يُعْمِل فكرَه، فيترتب علي إعمال الفكر علم الإنسان بمعاني الأشياء.

٣ - بيان العبارة، وهو النطق باللسان.

٤ - البيان بالكتاب للبعيد أو الغائب.

اَلْوَحْدانِيّة monotheism

الإيمان بوجود إله واحِد خالِقٍ لِكُلّ الكون.

وهي في علم الكلام الإسلامي: صفة من صفات الله تعالى معناها أن يمتنع أن يشاركه شيءٌ في ماهيّته وصفات كماله، وأنه مُنفرِد بالإيجاد والتدبير العامّ بلا واسِطة ولا مُعالَجة، ولا مُؤثِّرَ سِواه في أثرٍ ما عموماً. (المعجم الوسيط).

اَلْوَحْدة unity

هي التَّرابُط المنطقي أو الجَمالي أو القَصَصي بين أجزاء الأثر الأدبي الْمُكْتَمِل. وقد أشار أفلاطون إلى

ضرورة الوحدة الفنية في مُحاوَرته « فيدروس » Phaedros حيث أبرز التشابه بين وَحْدة الكلام والوَحْدة العضوية في الأحياء، كما أشار أيضاً إلى فكرة الوحدة في مُحاوَرته « الندوة » Symposion حيث قال: إن الوحدة هي التوفيق بين الأضداد.

أما أرسطو، فقد ذكر في « فن الشعر » أن أساس الوحدة في المسرحية هو أداء الوظيفة الفنية، لذلك اعتبر المأساة خيراً من المَلْحمة لتميزها بترابط داخلي أقوى مما هو في المَلْحمة ولاشتمالها على حَبْكة ذات بداية ووسط ونهاية. وأما الشاعر الروماني هوراس Horace فقد أشار إلى فكرة الوحدة في قصيدته « فن الشعر » Ars Poetica حين ربط بينها وبين فكرة الانسجام الناتج عن التنسيق والتصميم الماهرين، الأمر الذي يذكِّرنا بالموسيقى أو بمَزْج الألوان والضوء والظِّلال في التصوير. وقد حذا حَذْوَه الشاعر الفرنسي بوالو Boileau في القرن السابع عشر والشاعر الإنجليزي يوب Alexander Pope في القرن الثامن عشر وذلك في قصيدتيهما في فن الشعر. ومنذ أواخر القرن الثامن عشر، مع ظهور الحركة الرومانتيكية، ظهرت فكرة الوحدة العضوية للعمل الفني التي تتألف من وحدة الانفعالية،ووحدة الرُّؤيا للطبيعة، ووحدة العبقرية الشاعرة أثناء الإبداع الشعري، وأخيراً وحدة الخيال المبدع الذي تكلم عنها كولردج S.T. Coleridge في الفصل الرابع عشر من كِتابه « سيرة أدبية » Biographia Literaria (١٨١٧) الذي ترجه لأول مرة ترجمة كاملة الدكتور عبد الحكيم حسان سنة ١٩٧٢. أما النقد الأدبي المُعاصِر فيعالج فكرة الوَحْدة الفنية بوصفها توفيقاً بين الموضوع واللغة المجازية،أو بين الجو الوِجْدانيّ للقصيدة والأسطورة الأصلية التي تعلقت بها القصيدة في سبيل التعبير عن ذلك الوِجْدان.

وَحْدةُ الحَدَث — unity of action

هي أن تمثِّل المأساة حَدَثاً واحِداً محدود الطُّول، له ابتداء ووسط ونهاية، وهي التي اشترطها أرسطو صراحةً، عند كتابة المسرحية المتكامِلة، في الفصل الثامن من كتابه « فن الشعر » بقوله: « وكذلك يجب في القصة ـ من حيث هي مُحاكاة عمل ـ أن تُحاكِي عملاً واحداً، وأن يكون هذا العمل الواحد تاماً، وأن تُنَظَّم أجزاء الأفعال بحيث إنه لو غُيِّر جزء منها أو نُزِع لانْفَرَطَ الكل واضْطَرب، فإن الشيء الذي لا يظهر لوجوده أو عدمه أثر ما ليس بجزء للكل»، (ترجمة الدكتور شكري محمد عياد).

وقد أوجب الالتزام بها الناقد الإيطالي لودفيكو كاستلفترو Ludovico Castelvetro (١٥٠٥ ـ ١٥٧١)، كما التزم بها نقاد الدراما وكتابها بفرنسا في القرن السابع عشر، وبعض البلاد الأخرى التي وَقَعَتْ تحت تأثير الكلاسيكية المُحْدَثة، حتى ثارت عليها الرومانتيكية، كما ثارت على التقاليد الكلاسيكية الأخرى.

وَحْدةُ الزَّمان — unity of time

هي أن تقع أحداث المأساة في فترة زمنية معيَّنة حدَّدها البعض بأربع وعشرين ساعة، والبعض الآخَر باثنتي عشرة ساعة. ولم يوجب أرسطو الالتزام بوَحْدة الزمان عند كتابة المأساة المتكامِلة، ولَمْ ينص عليها إلا عَرَضاً في الفصل الخامس من « فن الشعر » عندما قال: « فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة أو لا تتجاوز ذلك إلا قليلاً »، (ترجمة الدكتور شكري محمد عياد). إنما الذي أوجب الالتزام بها الناقد الإيطالي لودفيكو كاستلفترو Ludovico Castelvetro (١٥٠٥ ـ ١٥٧١)، مُترجِم « فن الشعر »، وغيره من المفسِّرين لهذا الكِتاب، كما التزم بها نُقَّاد الدراما وكُتَّابها بفرنسا في القرن السابع عشر، وبعض البلاد الأخرى التي وقعت تحت تأثير الكلاسيكية المُحْدَثة، ثم ثارت عليها الرومانتيكية، كما ثارت على التقاليد الكلاسيكية الأخرى.

اَلْوَحْدَةُ الصَّوْتيّة phoneme

وهي مجموعة العَلامات الصوتية المُتميِّزة. فالباء في اللغة العربية تتميز بأنها صوت مَجْهُور (voiced) شفويّ (labial) انفجاريّ (plosive) والـ (T) في اللغة الإنجليزية تتميز بأنها صوت مهموس (voiceless) لِثَويّ (alveolar) انفجاريّ.

(د. سعد جمال الدين).

اَلْوَحْدَةُ اللُّغَوِيّة morpheme

هي الوحدة اللغوية ذات المعنى الدلالي أو النحوي، مثال ذلك من العربية جمع المذكر السالم في مثل عابدين، فهذا الجمع متكون من وحدتين نحويتين: الأولى عابد، ولها معنى دلالي، والثانية الياء المكسور ما قبلها والنون الدالتان على الجمع المذكر ومثالها من الإنجليزية كلمة horses فإنها مكونة من وحدتين نحويتين الأولى horse ولها معنى دلالي، والثانية هي المقطع الأخير الدال على الجمع..

وَحْدَةُ الْمَكان unity of place

أن تقع أحداث المأساة في مكان واحِد أو مناطق مختلفة من مكان واحِد. وقد أشار إليها أرسطو في صورة مُلاحَظة بالفصل الرابع والعشرين من «فن الشعر» بقوله: «على أن الْمَلْحَمة تمتاز خاصة بقبولها لأن تمتد أبعادها، وبسبب ذلك أنه لا يُستطاع في التراجيديا مُحاكاة أجزاء كثيرة فُعِلَتْ في وقت واحِد،... بل أن يوقف عند الجزء الذي يجري على المسرح وبين الممثلين»، (ترجمة الدكتور شكري محمد عيادّ). إنما الذي أَوْجَبَ الالتزام بها الناقد الإيطالي لودفيكو كاستلفترو Ludovico Castelvetro (١٥٠٥ - ١٥٧١)، مترجم «فن الشعر» وغيره من المفسِّرين لهذا الكِتاب، كما التزم بها نقاد الدراما وكُتّابها بفرنسا في القرن السابع عشر، وبعض البلاد الأخرى التي وقعت تحت تأثير الكلاسيكية الْمُحْدَثة حتى ثارت عليها الرومانتيكية، كما ثارت على التقاليد الكلاسيكية الأخرى.

وَحْدَةُ الْوُجُود pantheism

المذهب القائل بأن الله والكون ليسا سوى شيء واحد. وهذا المَذْهَب يتَّخِذ أحد اتِّجاهَيْن:

ا - الاتجاه القائل بأن الله وَحْدَه هو الموجود حقيقة، وبأن العالَم لا وُجودَ له إلا باعتباره جزءاً من وجود الله، وبأن الله يحل في كل شيء. وهذا الاتجاه هو ما اعتنقه الفيلسوف الهولندي باروخ سپينوزا Baruch de Spinoza في القرن السابع عشر.

ب - الاتجاه القائل بأن الكون المادي هو وحده الموجود حقيقة، وبأن الله ليس سوى مَجموع الموجودات، وهذه هي نَزْعة وحدة الوجود التي قال بها بعض الفلاسفة الفرنسيين الماديين في القرن الثامن عشر من أمثال البارون دولباك Paul Henri, Baron d'Holbach (١٧٢٩ - ١٧٨٩)، ودِيني ديدرو Denis Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤).

وقد ظهر هذا المذهب لدى بعض الأدباء بأوروبا الغربية، وخاصة بين من اعتنقوا النزعة الرومانتيكية، الذين اتخذوا الطبيعة موضوعاً للتأمل في شعرهم، كما ظهر هذا المذهب أيضاً في اتجاهه الأول لدى بعض فلاسفة العرب من أمثال الحلاّج (المتوفى سنة ٣٠٩ هـ)، وابن عربي (المتوفى سنة ٦٣٨ هـ).

وَحْدَةُ الْوَزْن measure

هي تلك المجموعة من المقاطع في بيت الشعر التي تعتبر وحدة متكررة متميزة بتوزيع معيَّن للنبر أو الطول أو القِصَر.

الوَحْشة (انظر: الشعور بالغُرْبة).

اَلْوَحْي inspiration

ما يُمليه الله سُبْحانه على البَشَر من نُصْح، وكَشْفٍ عن الحقيقة، وآياتٍ مُقدَّسة كما هي الحال في الكتب المقدسة.

اَلْوَحِيد hapax legomenon

اللفظ أو العبارة التي لم تُستعمل إلا مرة واحدة في لغة ما.

وَحِيدُ الْقافِية monoryhme

صِفَة تُطلَق على أي قطعة من الشعر تلتزم قافيةً واحدةً، والشعر العربي القديم كله على هذا النَّمَط، كما أن المقاطع الشعرية التي كانت الملاحم الفرنسية القديمة تتألف منها يلتزم كل منها هذه الصفة، ويندر هذا في الشعر الإنجليزي أو الفرنسي الحديث.

اَلْوِراقة (انظر: الورق).

اَلْوَرّاقُون (انظر: الورق).

اَلْوَرَق paper

مادة تتكون أصلاً من ألياف السليولوز منسوجة نسجاً مُحْكَماً نتيجةً لعمليات كيميائية وآلية. وتؤخذ عادة من الخِرَق والقش والخشب ولِحاء الشجر وغير ذلك من المواد الليفية التي تقبل التحوُّل إلى فروخ. ويعتبر الورق خير مادة للكتابة أو الطباعة عليها.

وقد اتخذ العرب الورق مادة للكتابة في مُسْتَهَلّ العصر العباسي (١٣٢ - ٦٥٦ هـ) وكان العرب قبل ذلك يكتبون على الجلود والقراطيس المصنوعة بمصر من البَرْدِيّ، فأنشأ الفضل بن يحي البَرْمَكِيّ في عهد الرشيد (١٧٠ - ١٩٣ هـ) مَصْنَعاً للورق ببغداد، واتسعت صناعته، كما اتسعت الوِراقة (صنعة النسخ)، وأخذ العلماء يستخدمون الْوَرّاقِين (النَّساخِين) لنقل كتبهم ونشرها بين الناس، وزاد اتساعها حينما أنشئت المكتبات العامة، كدار الحِكْمة التي انشأها الرشيد، والخاصة، كمكتبة الواقِدِي المؤرخ المشهور (٢٠٧ هـ) وكان له مَملوكان يكتبان له ليلاً ونهاراً.

اَلْوَرَقة folio; leaf

وهي إحدى الورقات التي يتألف منها الكتاب المطبوع أو المخطوط، وتتكون من وجه وظهر.

اَلْوَرَقةُ الْمُفْرَدَة broadside

في الأصل: صحيفة من الورق مطبوعة من جانب واحد. وفي بدء انتشار الطباعة كانت تُستعملُ بأوربا الغربية لإعلان القرارات المَلَكيَّة أو أي إعلان رسمي آخَر. ثم استُعملت أداةً للإثارة السياسية والتعبير عن المُعارَضة السياسية. وفي أوائل القرن السادس عشر بانجلترا كانت القصائد والأغاني الشعبية تُطبع على مِثْل هذه الورقات، أما اليوم فتطلق هذه العبارة على أية ورقة كبيرة يُطبع عليها كلام في جانبيها أو في جانب واحد، وتُوزَّع كالمنشور من غير أن تُجلَّد أو تُقَطَّع في حَجْم كتاب أو مَلْزمة، والمرادف الإنكليزي يدل على المِدْفع المنصوب على جانب السفينة الحربية قديماً إيماءً إلى عُنف روح الجَدَل والهجوم في الموضوع المطبوع على الورقة.

وَزْنُ الْبَيْت scansion

هو تَقْطِيعُهُ. (انظر تقطيع البيت).

وَزْنُ الشِّعْر metre

مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معيَّن لمقاطع الكلمات أو التي تشتمل على عدد ما من تلك المقاطع اللغوية، ففي العربية يتألف من المقاطع تفعيلات، ومن هذه الفعيلات تتكون البحور الشعرية. (انظر: البحر).

اَلْوَصْف description

إنشاء يُراد به إعطاء صورة ذِهنية عن مشهد أو شخص أو إحساس أو زمان للقارىء أو المستمع. وفي العمل الأدبي يَخلق الوصف البيئة التي تجري فيها أحداث القِصص.

وَصْفُ الشَّخْصِيَّة character

جنس أدبي شاع في أوربا الغربية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، مُستوحًى من كِتاب «الشخصيات» للشاعر اليوناني ثيوفراستوس Theophrastos (٣٧٠ - ٢٨٦ ق.م تقريباً). وهذا الجنس عبارة عن

مَقال قصير يَصِف السَّجايا والسِّمات التي يتميز بها نموذَج اجتماعي مُعيَّن كالبخيل أو حديث النعمة الخ . . .

اَلْوَصْفُ الْمادِّيّ لِلْكِتاب collation

الوصف الدقيق لكل ما يتعلق بصُنْع الكِتاب كذِكْر عَدَد مَلازِمه وصفحاته وأبْعاد كل صفحة وعدد أسطرها والصفحات الإضافية وما إلى ذلك من بيانات مادِّيّة .

اَلْوَصْل (wasl)

هو، في العَرُوض العربي، حرفُ اللِّين النّاشِىء عن إشْباع حركة الرَّوِيّ، وذلك كقول شوقي (١٩٣٢ م):

الحربُ تَعْلَـمُ والأيّـامُ تَشْهَـدُ لِـي
أنّـي شَـدِيـدٌ على الأعـداءِ جَبّـارُ .

(« جَبّارُو » مع الإشْباع)، فراء جبار هي الرَّوِيّ، والواو الناشئة عن إشْباع ضمتها هي الوَصْل . (انظر: الفصل والوصل)

اَلْوَصْلُ الْبَلاغِيّ polysyndeton

هو الإكثار من الرَّبْط بين أجزاء الجملة أو بين الجُمَل نفسها بأدوات الربط المختلفة لغرض بلاغي كَزيادة التأثير مثال ذلك قوله تعالى: ﴿فأما اليتيمَ فلا تَقْهَرْ، وأما السّائلَ، فلا تَنْهَر، وأما بِنِعْمَة رَبِّكَ فَحَدِّثْ﴾.

اَلْوَضْعُ اللُّغَوِيّ word creation

وهو ابتكار ألفاظ وصِيَغ جديدة في لغة ما لم تكن موجودة من قبل بين مواد تلك اللغة . وله في العربية عدة طرق منها :

١) الارتجال اللغوي، وهو ابتكار كلمات جديدة في العربية لا صلة لها بالمواد والصيغ اللغوية فيها، وذلك كالدَّيْدَبُون (اللهو)، ورَنُوناة (دائمة) . وللارتجال أغراض كثيرة منها مجرد التفكُّه كلفظ « الشَّنْفَران » الذي رواه بَشّار (١٦٧ هـ) على لسان حماره وقد رآه في المنام بعد أن مات .

وقد يكون مجردَ اللهو أو العبث كالسِّم المعروف في مصر، وهو اللغة المعروفة لأفراد معينين لا تتعداهم إلى غيرهم . وقد يكون الغرض التعمية والتمويه كاللغة التي يبتكرها أرباب مِهْنة معينة حتى لا يطلع غيرهم على أسرار مهنتهم . وقد يكون الغرض الحاجة الماسة إلى التعبير عن معان ومُسمَّيات مُستحدَثة، وذلك كالكثير من مصطلحات العلوم والفنون .

وقد أطلق الارتجال على أحد قسمي العَلَم في النحو العربي، فقيل علم منقول وعلم مُرتَجَل، ويقصد بالمرتجل ما لم يكن من كلمات اللغة قبل أن يستعمل علماً، وذلك كسُعاد وأُدَد .

٢) الاشتقاق أو التوليد اللغوي أو القياس اللغوي، وهو استخراج صيغة من مادة معروفة قياساً على صيغ أخرى معروفة أيضاً، وذلك كاشتقاق « التدوين » من « دوَّن » (بعد أن ولد هذا الفعل من لفظ ديوان المستعار من الفارسية) قياساً على « التعليم » من « علَّم »، و« التهذيب » من « هذَّب » وهكذا .

٣) النحت اللغوي، وهو أخذ الكلمة الجديدة وتركيبها من كلمتين أو أكثر، ومثاله: « بَسْمَلَ » من بسم الله الرحمن الرحيم، و « حَوْقَلَ أو حَوْلَقَ » من لا حولَ ولا قوةَ إلا بالله .

٤) الاقتراض اللغوي، وهو استعارة كلمة من لغة أجنبية بلفظها ومعناها كلفظ « تليفون » (الدخيل)، أو بعد التغيير فيها بالزيادة أو الحذف أو القلب كلفظ « ساذَج » معرب « ساده » بالفارسية .

وقد يعقب الاستعارة الاشتقاق والتوليد كلفظ « ديوان » المتقدم الذي اشتق منه دوَّن ثم التدوين، وكالمصدر الفارسي « زَرْكَشيدَنْ » (الرسم بالذهب) الذي حوَّله العرب إلى « زَرْكَشَة » ثم اشتقوا منه « زَرْكَشَ » بمعنى زَيَّن وزَخْرَفَ . في الفارسية زر: الذهب، وكش من كشيدن: الرسم .

وَضْعُ الْمَعاجِم، تَصْنِيفُ الْمَعاجِم

lexicography

المَناهج والقواعد التي تُحْصَى بها مُفْرَدات لُغةٍ ما بترتيب خاص، وتُدرس دراسةً تحليليةً من حيث دلالاتُها المُعْجَمية والاجتماعية، وتأصيلُها، وأشكالها، واستعمالاتُها المختلِفة.

اَلْوَضْعِيّة

positivism

هي الاسم الذي تُسمَّى به عادةً فلسفة أوجست كونت Auguste Comte (١٧٩٨ - ١٨٥٧)، ومعناها أن المعرفة الوحيدة المفيدة هي معرفة الأحداث الوضعية، أي تلك الأحداث التي تدل التجربة على أنها نافعة أو التي تُوْجَد حَسَبَ قانون طبيعي، وليس لوجودها أي سبب آخَر، ولهذا لا ينبغي للعقل أن تضيع جهوده سُدًى بالتفكير فيما وراء الطبيعة، بل عليه أن يَتَّخذ من التجربة أساساً للنتائج التي يصل إليها.

وهذه النظرية تَميَّز بها الجَوُّ الفلسفي بأُوربا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ونجد آثارها في فرنسا بصفة خاصة في كِتابات تين في النقد الأدبي، ورينان في فلسفة التاريخ، وليترِيه في فِقْه اللغة. أما كونت نفسه مُؤَسِّس النظرية فقد بَسَطَها أولاً حَسَبَ تحليله التاريخي لِمَناهج المعرفة الإنسانية، وجعلها تمرُّ بثلاث مَراحِل: هي المرحلة الدينية، فالميتافيزيقية، ثم ما سماه بالوضعية، إلا أنه في آخِر حياته تنكر لتحليله هذا، وحوَّل نظريته إلى شِبْه ديانة على غِرار الكنيسة الكاثوليكية، فَنَفَرَ بذلك منه أتْباعُ نظريته التي ظلت إلى الآن، رغم تحوُّل مُؤَسِّسها، مفهومة بمدلولها الأول.

الوَطنِيّة

patriotism

شعور بحب الوطن يعبر عنه في الأدب أحياناً نثراً أو نظماً، ويتضمن ما تحتويه نفس الشاعر أو الكاتب من مقدار إخلاصه لوطنه، كما ينطوي على حَثِّ القارىء على المشاركة في هذا الشعور.

اَلْوَظِيفة

function

في كتب النقد الأدبي وتاريخ الفن عبر المائة السنة الأخيرة هناك اتجاه للربط بين بنية الأثر الفني ووظيفته جماليةً كانت أم أخلاقية. ونتيجة هذا الاتجاه أن أية صيغة أو مُحسِّنات لفظية لا تخدم وظيفة الأثر الفني خدمة مُباشرةً تُعتبر زائدةً على الحاجة بل طُفَيْلِيّة. ويبدو هذا الاتجاه خاصة في طُرُز العمارة الحديثة.

وَظِيفةُ عُلَماءِ اللُّغة

function of linguists

عند ضياء الدين بن الأثِير (٦٣٧ هـ) في كتابه «المَثَل السّائِر»: هي البحث في بِنْيَة الكلمة وفي دَلالة معناها طِبْقاً للوضْع اللغوي.

وَظِيفةُ عُلَماءِ النَّحْوِ والإعْراب

function of grammarians

عند ضياء الدين بن الأثِير (٦٣٧ هـ) في كتابه «المَثَل السّائِر» هي البحث في صحة ضبط كل لفظ في الجملة حسب موقعه منها، ضبطاً يتمشَّى مع ما جرى عليه العربُ وقَواعِدُ النحو وَالإعْراب.

وَظِيفةُ النُّقّاد

function of critics

عند ضياء الدين بن الأثِير (٦٣٧ هـ) في كتابه «المَثَل السّائِر» هي مُعالَجة النواحي الجمالية في النص الأدبي حسب التقاليد الفنية المأثورة عن كبار الأدباء والتي كسبوها بعد طول الدراسة والموازنة بين النصوص الأدبية بعضِها وبعض، وبين الأدباء بعضِهم وبعض.

اَلْوَعْظ

preaching

إلقاء خُطبة دينية في مَسْجِد أو كنيسة مِحْوَرُها يدور على إثارة المَشاعر لفِعْل الخَيْر وتجنُّب الشَّر، وتوجيه النفوس نحو الله. وأهَمُّ خُطباء العرب في المَواعظ الدينية النَّبِيُّ صلَّى الله عليه وسلَّم ثم الخلفاء الراشدون وخاصة علي بن أبي طالب (٤٠ هـ).

اَلْوَعْظُ والإرْشاد

homiletics

مجموعة القواعد والأُصول المنهجية التي يقوم عليها

تكوين الخُطَب الدينية وإلقاؤها. وهذه المبادىء هي فن قائم بذاته يدرس في كلية أصول الدين من الجامعة الأزهرية بالقاهرة، كما يدرس أيضاً في كليات اللاهوت المسيحية.

اَلْوَعْي، اَلشُّعُور consciousness

إحساس الإنسان بما يجري في نفسه وما يُحيط به من الأشياء. (انظر: الشعور).

اَلْوَعِيد jeremiad

هو الإنذار بما سيحدث من دمار ونَكَبات. مثال ذلك قوله تعالى: «إنَّ الذين كَفَرُوا سَواءٌ عليهم أأنْذَرْتَهُم أمْ لَمْ تُنْذِرْهُم لا يؤْمِنُون. خَتَمَ اللهُ على قُلوبِهم، وعلى سَمْعِهِم وعلى أبْصارِهِم غِشاوة، ولهم عَذابٌ عظيمٌ».

والوعيد commination هو التهديد أثناء الخطبة بالنتائج السيئة المترتبة على مخالفة نصائح الخطيب، مثال ذلك في الأدب العربي خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي في أهل العراق.

اَلْوَقْص (waqs)

هو، في العَرُوض العربي، حذفُ الثاني المتَحَرِّك (مُتَفاعِلُنْ تصبح مُفاعِلُنْ)، ومثاله قول الشاعر:

يَـذُبُّ عـن حَـرِيمِهِ بسيفـهِ
ورُمْحِـهِ ونَبْلِـهِ ويَحْتَمِـي
وتقطيعه

يَذُبْبُعَنْ / حَرِيمِهِي / بِسَيْفِهِي
مفاعلن / مفاعلن / مفاعلن
مَوْقُوص / موقوص / موقوص وهكذا.

اَلْوَقْف caesura

قَطْع سَيْر الإيقاع في منتصف بيت الشعر تقريباً، لتسهيل قراءته وتجميلها. ويغلب أن يكون ذلك في الأبيات ذات المقاطع الثمانية على الأقل. وفي الشعر العربي تُؤدِّي الوَقْفة بين شَطْرَي البيت الواحد هذا الغَرَض.

والوقف (waqf) في علمي النَّحْو والقِراءات العربيين، هو الْكَفُّ عن مُواصَلة القِراءة بسبب من الأسباب كتفادي تَجْزِيء المعنى الواحد، أو البدء بما يفسد المعنى، أو أن القارىء لا يُسْعِفُهُ التنفس. وقد اختلف قُدَامى العرب في طريقته: فمنهم من يقف وقفاً أشبه بالوَصْل، فقبيلة الأزْد إذا وقفت على محمد في (ذهب محمدٌ)، و(ذهبت إلى محمدٍ) قالوا (محمدُو)، و(محمدِي). وقبيلة تَمِيم تقف بالتضعيف، فتقول (محمدّ) في الحالتين. فإذا انتهت الكلمة عند الوقف بساكنين في مثل (جاء بكْرْ)، و(مَرَرْتُ بِبَكْرْ) نقلت حركة الإعراب إلى الساكن الأول إذا كانت ضمة أو كسرة فقيل (بَكُرْ) أو (بَكِرْ)، أما الفتحة ففي نقلها خلاف بين البصريين والكوفيين ويسمى ذلك الْوَقْفَ بالنَّقْل. وقد رُوِيَ عن أبي عمرو أنه وقف على قوله تعالى: ﴿وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ﴾ بالنقل وتضعيف الحرف الأخير (بالصَّبِرّ)، فذكر النحاة هذه الحالة مرة تحت الوقف بالنقل، وأخرى تحت الوقف بالتضعيف. وكانت رَبِيعة تقف بالسكون على الاسم المنون أيا كانت حركته، فيقولون مثلاً (جاء محمدْ) و(ذهبت إلى محمدْ)، و(رأيت محمدْ)، وكانت قبيلة لَخْم تُسْقِط الألف عن ضمير الغائبة عند الوقف فيقولون (رَأيْتَهْ) في (رَأيْتُها). وطَيِّىء تحذف التاء من جمع المؤنث السالم مع الإتيان بهاء السكت، فيقولون (دَفْنُ الْبَناهْ مِنَ الْمَكْرُماهْ) بدلاً من (دفن البنات من المكرمات).

وأما قُرَيْش فتُسْقِط الضم والكسر عند الْوَقْفَ وتُبْقِي على الفتح، فيقولون: (جاء محمدْ)، و(ذهبت إلى محمدْ)، و(رأيت محمداً). وهذا هو الذي نسير عليه الآن، وهو أفصح الطرق.

وأما إذا انتهت الكلمة بألف أصلية أو زائدة فقد أجمع النحاة على إبقاء الألف عند الوقف، ويَسْقُطُ تنوينها إن كانت مُنَوَّنةً، ومثال ذلك قوله تعالى: «وَاللَّيل إذا يَغْشَى، وَالنَّهار إذا تَجَلَّى، وما خَلَقَ الذَّكَرَ والأُنْثَى، إنَّ سَعْيَكُمْ لَشَتَّى».

وأما المَنْقُوص (ما كان آخره ياء لازمة) المُنَوَّن فيقفون عليه هكذا: (رأيت قاضِيًا)، و(جاء قاضْ أو قاضِي)، و(ذهبت إلى قاضْ أو قاضِي). وأما غير المنون فيقال في حالة النصب (القاضِيَ) وفي حالتي الرفع والجر (القاضِي أو القاض).

وأما تاء التأنيث في الاسم المفرد فتسقط عند الموقف ويوضع في مكانها هاء السكت، مثال ذلك (هِبَهْ) في (هِبة).

ويُرادُ بالوقف (waqf)، في العَرُوض العربي، عِلّةٌ مُؤدّاها إسْكان السابع المتحرك أو هو إسكان الثاني المتحرك من الوَتِد المَفْرُوق، فمَفْعُولاتُ تتحول إلى مَفْعُولاتْ، فإذا لَحِقَها الطَيُّ أصبحت مَفْعُلاتْ، وتُنْقَل إلى فاعِلانْ، ومثاله: قول الشاعر:

أزْمانَ سَلْمَى لا يَرَى مثلَها الرْ
راءُونَ في شامٍ ولا في عِراقْ.

فالتَّفْعِيلة الأخيرة فيه (في عراق) وزنها (فاعِلانْ).

(انظر: العِلَل، والطَّيّ، والوَتِد المفروق).

اَلْوَقْفُ بِالتَّضْعِيف

انظر: الوقف «في علمي النحو والقراءات»).

اَلْوَقْفُ بِالنَّقْل

(انظر: الوقف «في علمي النحو والقراءات»).

اَلْوَقْفَة pause

وهي بُرْهَةُ انقطاعٍ عن مُواصَلة الكلام في القراءة إما لانتهاء المعنى أو جزء منه، وإما لأن التنفُّس لم يُسْعِف القارىء في مواصلة الكلام. ويكون ذلك في الشِّعر بين شَطْرَي البيت أو في نهايته أو في نهاية مَقْطَع شعري.

وعند العرب كان للوقفة مَبْحَث خاص لدى القراء فوضعوا في المصاحف رموزاً وإشارات لتهدي القارىء إلى مواضع الوقف، كما كان للنُّحاة بحوث مُوَقَّقة في شرح الطرق المتعددة للوقف. (انظر: الوقف)

وَقْفَةُ الْكاتِب hiatus

فراغ يتركه الناسخ في وسط النص المخطوط.

اَلْوَكْم (wakm)

هو، عند قوم من كَلْب اليمنية، عبارة عن كسر الكاف في ضمير المُخاطَبين إذا سَبَقَتْها ياء أو كسرة فيقولون عليكِمْ، وبِكِمْ.

اَلْوَلاء fealty

هو نظام أخذ به العربُ أنفسَهم في فُتُوحهم، فقد أدخلوا رقيق الحروب في وَلائهم، وانتسب إلى من يُفضّل من القبائل العربية وتَمَتَّع بحِمايتها. وما إن تمت الفتوح حتى أخذ العرب والموالي جميعاً يعيشون حياة مشتركة حتى في المدن التي اخْتَطَّها الفاتحون لمُعَسْكَراتهم كالكوفة والبصرة والفسطاط، ورُفِعَت الجزيةُ عمن أسلم منهم. وقد ساعد هذا على تَعَرُّبِ الموالي بسرعة فائقة فأصبحت اللغةُ العربية لغةَ الجميع.

اَلْوَلَعُ بِالأَدَب belletrism

المُغالاة في تذوُّق الأدب لذاته من غير استناد إلى أيّة مَعايير نقدية، ومن غير الرمي إلى أغراض أخلاقية أو جمالية أو فنية من وراء العمل الأدبي. وفي هذه النزعة اعتماد مُطْلَق على ذاتية القارىء أو المستمع.

اَلْوَلَعُ بِالْعُصُورِ الْوُسْطَى mediaevalism

هو التحمس لكل ما يتعلق بالعصور الوسطى الأوربية من أدب وفن وحضارة فكرية. وأول من استعمل هذا التعبير الأديب الإنجليزي جون راسكين John Ruskin سنة ١٨٥٤ م. وتتبلور هذه النَّزْعة بالأدب في الاهتمام بالمأثورات الشعبية الأوربية، وبمحاكاة صِيَغ أدبية بُدائية، وبالإفراط في وصف القصور والفُرسان والعالَم الشعري لفلسفة الحب الرفيع. كما تتبلور في التفكير الديني المسيحي بإحياء الطقوس الكنسية القديمة والعودة إلى الترتيل الجماعي على نحوِ ما

كان يُؤَدّى في كنيسة العصور الوسطى. وتظهر كذلك بالفنون والتذوق الفني فيما سمي بالنهضة القوطيّة وبالنزعة إلى ما قبل الروفائيلية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بإنجلترا.

اَلْوَهْم illusion; fiction

صورة ذهنية مركبة ليس لها ما يطابقها في الخارج (مج ١٠).

والوهم illusion أيضاً انطباع مدرَك غير مُطابِق للواقع. وقد دخل هذا المفهوم في الأدب لأن كل سَرْد قَصَصي أو تمثيل مسرحي يتطلب قارئاً أو مستمعاً لتلقي المعاني التي يتضمنها الأثر الأدبي. فالمرَاد من هذا الأثر أن يُوهِم المتلقّي بأنه تقريرٌ للواقع، لذلك كان من أول واجبات المؤلّف أن يقوّي هذا الوهم بتأثير فنه، وذلك بإيجاد ما سماه كولردج Coleridge، الشاعر الناقد الإنجليزي، «تعطيل التشكك بمَحْض الإرادة». وقد ينتج هذا الوهمُ عن أحد أمرين:

١ - إما عن قدرة الفنان على خَلْق جو خيالي به ابتكار لعالَم مكتمِل غير حقيقي كما هي الحال في قِصَص المغامرات وحكايات الجان وما إلى ذلك مما يعتمد على الخوارق للعادة.

٢ - وإمّا عن واقعيةٍ حَذِقَةٍ في السَّرْد تدفع المتلقي إلى التوهم بأن العالَم المصوَّر في الأثر الفني مُطابِق للعالَم الحقيقي الذي يُحيط به. وهذا النوع من الإيهام هو ما يقصده المؤلّف بصفة خاصة في الرواية النثرية أو في المسرحية.

وهناك نوع آخرُ من الوهم في الحَيِّز المسرحي، وهو توهُّم النظّارة بأن الممثِّل، نظراً لقوة تعبيره عن الانفعالات التي تثيرها المواقف المسرحية المختلفة، يؤدي دوره لأول مرة، بينما هو في الواقع قد قضى أياماً طويلة في التكرار والتجويد والحفظ.

والوهم (wahm) كذلك في اللغة العربية: كسر الهاء في ضمير الغائبِين وإن لم يكن قبلها ياء ولا كسرة فيقولون عند قبيلة كَلْب اليمنية، مِنْهِمْ، وبَيْنِهِمْ.

وَهْمي fantastic

صفة تطلق على ما هو مجرَّد صورة ذهنية مركبة ليس لها وجود خارج الذهن.

باب الياء

اَلْيَتِيم monostich

هو بيت الشعر الواحد الذي ينظمه الشاعر مفرداً وحيداً. (انظر: البيت القائم بذاته).

يَحْتَرِفُ الْكِتَابة to live by the pen

يُقال هذا لِمن يرتزق من حرفة الكتابة الأدبية دون غيرها لا بوصفه أديباً يعمل في ظل راعٍ أو وَلي نعمة، وإنما باعتباره مؤلفاً مستقلاً يعبّر عن مراده في الأدب مع عدم التقيد بما يتطلبه النفاق أو التبعية. ويمكن أن يُعتبر منتصف القرن السابع عشر بدءاً للاستقلال الاقتصادي بالنسبة للأديب المؤلف في غرب أوربا، وقبيل الحرب العالمية الثانية بالنسبة للأديب العربي في رأي البعض، أو مع ظهور الدوريات الأدبية في أوَاخِر القرن التاسع عشر عند آخرين.

يَعْقُوبِيّ Jacobean

صِفَة تُطلَق على الحركات الأدبية التي ازدهرت في عصر الملك جيمس الأول James I من ١٦٠٣ إلى ١٦٢٥ ميلادياً بانجلترا. ويُلاحَظ أن هذه الصفة تطلق أيضاً على أساليب العِمارة وصُنْع الأثاث والزخرفة في ذلك العهد. كما يُلاحَظ أن اسم جيمس الإنجليزي ترجمة ليعقوب العِبْرِيّ، الأمر الذي جعل الصفة من جيمس يُعبَّر عنها بيعقوبي.

اَلْيَهُودِيُّ التّائه Wandering Jew

لا زال أصل هذه القصة ومَصدرها مشكوكاً فيهما، كما أنهما لا زالا يُثيران النِّقاش المحتدِم.

وتروي القصة في أكثر صورها ذيوعاً عن اليهودي الذي دفع السيدَ المسيح بخشونة يَستحِثُّ خُطاه وهو في طريقه إلى الصَّلْب.

ويُقال إن السيد المسيح قد رد عليه قائلاً: «أنا ذاهب، أما أنت فستبقى حتى أعود ثانية». لذا فإن اليهودي قد حُكم عليه بأن يَضْرِبَ في الأرض هائماً على وجهه إلى يوم القيامة. وعلى الرَّغم من أن رواياتٍ مُشابهة كانت تُروىَ عن نَفْس هذه القصة فيما مضى، إلا أن ظهورها في صورتها هذه قد صادف هَوىً في نفوس الناس، ولاقت رَواجاً كبيراً حينما طُبعت في كُتيِّب نُشر في دانزج عام ١٦٠٢، ويرجع الفضل في ذلك إلى پول فون ايتزين Paul von Eitzen أسقُفُ شليفيج الذي ادَّعى أنه قابل اليهودي نفسه واسمه أهاسويروس Ahasuerus بهامبورج عام ١٥٤٧.

ونجح الكُتيِّب نجاحاً جماهيرياً كبيراً، وتُرجم إلى عدة لغات، وأُعيد طبعه مرات عديدة. ومن هذا التاريخ تكرر الادعاء بأن اليهودي ظهر من جديد، وذلك على فترات زمنية متقطعة.

ولقد تناول القصةَ في قالَب أدبي باللغة الألمانية كُلٌّ من شوبرت Christian Friedrich Schubart (١٧٣٩ - ١٧٩١)، وليفين شوكنج Levin Schüking (١٨١٤ - ١٨٨٣) وكثيرون غيرهما،

كما أن جوته وصف في ترجمته الذاتية مشروعه الذي أعدَّه لتقديم هذا الموضوع في قصيدة شعرية.

وتناول هذا الموضوع باللغة الإنجليزية روبرت بيوكنان Robert Buchanan (١٨٤١ - ١٩٠٧)، وظهر أيضاً في القصائد القصصية المُسمَّاة «آثار الشعر الإنجليزي القديم» Reliques of Ancient English Poetry (١٧٦٥) لبرسي Thomas Percy (١٧٢٩ - ١٨١١)، كما قدمها أيضاً شيللي P. B. Shelley في مُؤلَّفِه «المَلِكة ماب» Queen Mab, A Philosophical Poem (١٨١٣).

وظهرت القصة في الأدب الفرنسي عام ١٨٤٤ بقلم ايوجين سو Eugène Sue (١٨٠٢ -١٨٥٧)، كما قدم جوستاف دوريه Gustave Doré (١٨٣٢ - ١٨٨٣) رسومه المعروفة عنها عام ١٨٥٦. أما الرِّوائي الفرنسي كلود تييه Claude Tillier (١٨٠١ - ١٨٤٤) فقد أبرز الطبيعة الرمزية للقصة، بحيث يمثل ذلك الفردُ اليهوديُّ الشَّعْبَ اليهودي بأكمله، فهو مُطارَد ومُضطهَد، فُرِّقَ شَمْلُه وبُعْثِرَ على وجه الأرض حتى اليوم الآخِر. ولكن يجب التنويه بأن هذا التأويل قد لقي مُعارَضة.

(آرثر براون ـ ترجمة السيدة سهير عبد اللطيف).

يَوْمُ حَلِيمة

حليمة اسم امرأة، ويوم حليمة يوم معروف، وهو أحد أيام أو وقائع العرب المشهورة، يوم التقى المنذر الأكبر والحارث الأكبر الغساني.

والعرب تضرب به المثل في كل أمر مُتَعَالَم مشهور، فتقول «ما يومُ حليمةَ بسرّ». وقد يضرب مثلاً للرجل النابه الذِّكْر.

(لسان العرب، باب الميم، فصل الحاء) (انظر: أيام العرب).

اَلْيَوْمِيّات — diary

هي سِجلٌ قد يكون يوميًّا للأنشطة الشخصية ومشاعر الكاتب وانطباعاته وتأمُّلاته في الحياة. والأصل فيه ألا يكون للنشر، ولكنه كثيراً ما ينشر المؤلف يومياته خاصة إذا اشتملت على آراء أو وصف أحداث قد تهم الناس. وأحياناً قد ترقَى اليوميات إلى درجة الأدب الممتاز. مِثال ذلك: «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم.

اَلْيَوْمِيّاتُ الْخاصّة — private diary

مُدوَّنة يُسجِّل فيها الشخص مُلاحَظاتِه وتَجارِبَه يوماً بعد يوم لاستعماله الخاص. ولا شَكَّ أن هذه اليومياتِ التي لم يقصد بها النشر مفيدة للباحثين وكُتَّاب السِّيَر في تأريخ ما أهمله التاريخ بالنسبة لكبار الأدباء والمفكِّرين بعد وفاتهم.

يَوْمِيّاتُ الرِّحْلة — itinerary

مُذكِّرات يُدوِّنها الرَّحَّالة أثناء رحلته يَصِفُ فيها ما يشهده، وخَطَّ سَيْره، وما يُخالِجه من مَشاعِر وانطباعات، وذلك كرحلات ابن بَطُّوطة في الأدب العربي، وناصِري خُسْرُو في الأدب الفارسي. تكون هذه المذكِّرات عادةً نَوَاةً لكِتاب مُطوَّل عن الرِّحلة يُؤلَّف بعد ذلك لكي تكون أثراً أدبياً مُكتمِلاً كما هي الحال في يوميات الكاتب الفرنسي شاتوبريان Chateaubriand (١٧٦٨ - ١٨٤٨ ميلاديًّا) لرحلته «من باريس إلى القدس وبالعكس» Itineraire de Paris à Jérusalem (١٨١١ ميلادياً).

المـَــراجـع العَربيَّـة

الإتقان في علوم القرآن: السيوطي .

الأدب المقارن: ڤان تيجم، ترجمة سامي الدروبي .

أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني .

اصطلاحات الأدب الغربي: الدكتور ناصر الحاني .

الأصوات اللغوية: الدكتور ابراهيم أنيس .

إعجاز القرآن: الباقلاني .

الألفاظ اللغوية، خصائصها وأنواعها: عبد الحميد حسن .

الإنيادة: فرجيليوس، الجزء الأول، ترجمة كمال ممدوح حمدي وآخرين .

أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: ابن هشام .

البديع: ابن المعتز .

بديع القرآن: ابن أبي أصيبعة .

البرهان في وجوه البيان: ابن وهب .

البطل في الأدب والأساطير: الدكتور شكري محمد عياد .

البلاغة: نشره وحققه وقدم له الدكتور رمضان عبد التواب .

البلاغة الواضحة: مصطفى أمين وعلي الجارم .

بيان إعجاز القرآن: الخطابي، شرح وتعليق عبد الله الصديق .

البيان العربي: الدكتور بدوي طبانة .

البيان والتبيين: الجاحظ .

تاريخ الأدب العربي: الدكتور شوقي ضيف (١ ـ ٣) .

تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: (١) الدكتور محمد زغلول سلام .

تأويل مشكل القرآن: ابن قتيبة .

تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع .

الترجمة الشخصية: الدكتور شوقي ضيف .

تلخيص البيان في مجازات القرآن: الشريف الرضي ، حقق نصوصه وقدم له محمد عبد الغني حسن .

التلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين عبد الرحمن القزويني الخطيب ، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي .

التوجيه الأدبي: الدكتور طه حسين وآخرون .

خريف الفكر اليوناني: الدكتور عبد الرحمن بدوي .

الخصائص: ابن جني .

الخطابة، الترجمة العربية القديمة: أرسطوطاليس ، حققها وعلق عليها الدكتور عبد الرحمن بدوي .

دلالة الألفاظ: الدكتور ابراهيم أنيس .

دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني ، قدم له ونشره محمد رشيد رضا .

دورنا الجديد في الحضارة الإنسانية: أنور الجندي .

الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي: عبد الوهاب محمد المسيري ، ومحمد علي زيد .

سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي .

شرح الأشموني على ألفية ابن مالك .

شرح القطر: ابن هشام .

شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: اختارها وشرحها أبو محمد عبد الله بن محمد البطليوسي (القسم الأول) .

الشعر العربي المعاصر، تطوره، أعلامه: أنور الجندي .

الصاحبي: ابن فارس .

الصور البيانية بين النظرية والتطبيق: الدكتور حفني محمد شرف .

ضبط وتحقيق الألفاظ الاصطلاحية التاريخية الواردة في كتاب « مفاتيح العلوم » للخوارزمي: الدكتور يحيى الخشاب والباز العريني .

طبقات الشعراء المحدثين: ابن المعتز .

طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي .

العروض الواضح: الدكتور ممدوح حقي .

العمدة في صناعة الشعر ونقده: ابن رشيق .

عيار الشعر: ابن طباطبا .

فن الشعر: الدكتور محمد مندور .

فن المسرحية: علي أحمد باكثير .

في الأدب والنقد: الدكتور محمد مندور .

في الشعر ـ أرسطوطاليس ـ نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي: حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد .

في النقد المسرحي: الدكتور محمد غنيمي هلال .

قضايا أندلسية: الدكتور بدير متولي حميد .

قواعد الشعر: ثعلب .

الكامل: المبرد .

الكتاب: سيبويه .

كتاب البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ ، تحقيق الدكتور أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد .

كتاب التعريفات: الشريف الجرجاني .

كتاب الحيوان: الجاحظ .

كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري ، حققه علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم .

كتاب الكافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله .

كتاب نقد الشعر: قدامة بن جعفر .

كشاف اصطلاحات الفنون: التهانوي .

اللباب في العروض العربي: كامل السيد شاهين (جزآن) .

لغة الإعراب: الدكتور بدير متولي حميد .

لغتنا والحياة: الدكتورة عائشة عبد الرحمن .

اللهجات العربية: الدكتور إبراهيم أنيس .

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير ، تحقيق الدكتور بدوي طبانه .

مجاز القرآن: ابو عبيدة معمر بن المثنى .

المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر في مائة عام (١٨٤٠ - ١٩٤٠): أنور الجندي .

المسرح: الدكتور محمد مندور .

المسرحية: عمر الدسوقي .

مصطلحات الفلسفة باللغات الفرنسية والإنجليزية والعربية: الدكتور أبو العلا عفيفي وآخرون .

المعارك الأدبية في الشعر، والنثر، والثقافة، واللغة العربية، والقومية العربية، والحضارة: أنور الجندي .

معجم ألفاظ الحضارة: محمود تيمور .

المعجم الفلسفي: يوسف كرم، الدكتور مراد وهبه، يوسف شلالة .

معجم مصطلحات الأدب: الدكتور مجدي وهبه .

معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: الدكتور ابراهيم حماده .

المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة .

مفتاح العلوم: السكاكي .

مقدمة ابن خلدون .

من أسرار اللغة: الدكتور إبراهيم أنيس .

من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده: محمد خلف الله أحمد .

مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب: أمين الخولي .

المواقف الأدبية: الدكتور محمد غنيمي هلال .

موسيقى الشعر: الدكتور إبراهيم أنيس .

موسيقى الشعر العربي: الدكتور شكري محمد عياد .

ميزان الشعر: الدكتور بدير متولي حميد .

النحو الواضح: مصطفى أمين وعلي الجارم .

النحو الوافي: عباس حسن .

نصوص النقد الأدبي، اليونان: الدكتور لويس عوض (الجزء الأول) .

النقد: الدكتور شوقي ضيف .

النقد الأدبي: الدكتورة سهير القلماوي .

النكت في إعجاز القرآن: الرماني، تحقيق الدكتور محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام .

النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة: الدكتور محمد غنيمي هلال .

WIMSATT, Jr. W.K.: The Prose Style of Samuel Johnson, *Yale University Press, New Haven,* 1941.

——————————. and BROOKS, Cleanth,: Literary Criticism. A Short History, *Alfred A. Knopf, New York,* 1957.

WIMSATT, W.K., and BEARDSLEY, M.C.: The Verbal Icon, *Lexington, Ky.,* 1954; *New York,* 1958.

Oxford University Press, London, 1908.

SPITZER, L.: Linguistics and Literary History, *New edition, Princeton University Press, Princeton, New York, Jersey* 1962.

STEINBERG, S.H. (ed.): Cassell's Encyclopaedia of Literature, *2 volumes., Cassell and Co. Ltd., London,* 1953.

STEINMANN, M., (ed.): New Rhetorics, *New York,* 1967.

THOMPSON, Anthony, with SHAMURIN, E.I., and BUONOCORE, Domingo: Vocabularium Bibliothecarii, *UNESCO,* 1953, *2nd edition,* 1962, *Arabic Translation by Hussein, M.A., Kabesh, Dr. A., and Sheneti, Dr., M., Cairo,* 1965.

TIEGHEM, Philippe van: Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France, *Presses Universitaires de France, Paris,* 1946.

———————————: avec la collaboration de JOSSERAND, Pierre: Dictionnaire des littératures, *Presses Universitaires de France, Paris,* 1968.

TUVE, Rosemond: Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics, *The University of Chicago Press, Chicago, 1947.*

VACHEK, J.: *Dictionnaire de linguistique de l'école de Prague, Het Spectrum, Utrecht,* 1960.

WATSON, George (ed.): John Dryden. Of Dramatic Poesy and other Critical Essays, *2 volumes, Everyman's Library* (569), *London & New York,* 1962.

WEHR, H.: A Dictionary of Modern Written Arabic, *ed. by COWAN, J. M., Wiesbaden, Otto Harrassowitz,* 1961.

WELLEK, René: Concepts of Criticism, *Yale University Press, New Haven & London,* 1963.

————————: A History of Modern Criticism, 1750-1950, *Yale University Press, New Haven,* 1955-1965.

——————. and WARREN, A.: Theory of Literature, *Harcourt, Brace & Co., New York,* 1949.

WHITE, Helen C.: The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience, *Collier Books, New York, Macmillan Ltd., London,* 1962.

WILSON, F.P.: Elizabethan and Jacobean, *The Clarendon Press, Oxford,* 1945.

PEYRE, Henri: Qu'est-ce que le classicisme? *A.-G. Nizet, Paris,* 1964.

PINTARD, René: Le libertinage érudit dans la première moitié du dix-septième siècle, *Boivin, Paris,* 1943.

POLSKA AKADEMIA NAUK: Poetics, *Warsaw and the Hague,* 1961.

PREMINGER, Alex. (ed.) with WARNKE, Frank J. and HARDISON, O.B. (associate editors): Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, *Princeton University Press, Princeton, New Jersey,* 1965.

RHEIMS, Maurice: Dictionnaire des mots sauvages, *Larousse, Paris,* 1969.

RICHARDS, I.A.: Principles of Literary Criticism, *Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., London,* 1924.

——————: Practical Criticism. A Study of Literary Judgement, *Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., London,* 1929.

——————: The Philosophy of Rhetoric, *New York,* 1936.

ROBSON, W.W.: Modern English Literature, *Oxford University Press, London, Oxford, New York,* 1970.

RUTHVEN, K.K.: The Conceit, *'The Critical Idiom' General editor: John D. Jump., Methuen and Co. Ltd., London,* 1969.

SAINTSBURY, G.: A History of English Prosody, *3 volumes, London,* 1906-10.

——————: Historical Manual of English Prosody, *Macmillan and Co. Ltd., London,* 1926.

SCHERER, Jacques: La dramaturgie classique en France, *Librairie Nizet, Paris,* 1962.

SCOTT, A.F.: Current Literary Terms, A Concise Dictionary of their Origin and Use, *Macmillan, St. Martin's Press, London and New York,* 1965.

SHAPIRO, K., and BEUM, R.: A Prosody Handbook, *New York,* 1965.

SHIPLEY, Joseph T. (ed.): Dictionary of World Literature. Criticism-Forms-Techniques, *The Philosophical Library, New York,* 1943; 1953. 1970.

SMITH, G. Gregory, (ed.): Elizabethan Critical Essays, *2 volumes, Oxford University Press, London,* 1904.

SONNINO, Lee A.: A Handbook to Sixteenth-Century Rhetoric, *Routledge and Kegan Paul, London,* 1968.

SPINGARN, J.E. (ed.): Critical Essays of the Seventeenth Century, *3 volumes,*

MARROU, Henri-Irénée: Les Troubadours, *Editions du Seuil, Paris,* 1971.

MARTINON, Philippe: Dictionnaire des rimes françaises, précédé d'un traité de versification, *édition revue et complétée par R. LACROIX de l'ISLE, Librairie Larousse, Paris,* 1962.

MAZHAR, I.: Al-Nahda Dictionary, English-Arabic, *revised by BADRAN, M., and KHORSHID, I.Z., Cairo, The Renaissance Bookshop. [n.d.]*

M.E.C.A.S.: A Selected Word List of Modern Literary Arabic, *compiled by the Middle East Centre for Arab Studies, Shemlan, Lebanon, Second edition, Khayats, Beirut* 1965.

MICHAUD, Guy et TIEGHEM, Philippe van: Le Romantisme, *'Les Documents France' sous la direction de Guy Michaud, Classiques Hachette, Paris,* 1952.

MONTEGUT, Emile: Types littéraires et fantaisies esthétiques, *Hachette, Paris,* 1882.

MORIER, Henri: La Psychologie des styles, *Georg, Genève et Albin Michel, Paris,* 1959.

——————: Dictionnaire de poétique et de rhétorique, *Presses Universitaires de France, Paris,* 1961.

NOWOTTNY, W.: The Language Poets Use, *London,* 1962.

OGDEN, C.K. and RICHARDS, I.A.: The Meaning of Meaning, *Routledge and Kegan Paul, London,* 1923.

ONIONS, C.T.: A Shakespeare Glossary, *2nd ed., revised, The Clarendon Press, Oxford,* 1919.

——————: with the assistance of FRIEDRICHSEN, G.W.S. and BURCHFIELD, R.W.: The Oxford Dictionary of English Etymology, *The Clarendon Press, Oxford,* 1966.

PARTRIDGE, Eric: Usage and Abusage. A Guide to Good English, *Penguin Books in association with Hamish Hamilton, Harmondsworth and London,* 1963.

PERROT, J.: La Linguistique, *Presses Universitaires de France, Paris,* 1953.

PETIT, Karl: Le Livre d'or du romantisme. Anthologie thématique du romantisme européen, *Collection Marabout Université dirigée par Jean-Jacques Schellens et Serge Godin. Editions Gérard et Co., Verviers (Belgique),* 1968.

KIMBALL, Fiske: The Creation of the Rococo, *Museum of Art, Philadelphia,* 1943.

KNOX, N.: The Word 'Irony' and its Context, 1500-1755, *Durham, N. Carolina,* 1961.

LANCASTER, Henry C: History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, *Johns Hopkins, Baltimore, 8 volumes,* 1920-1940.

LANE, E.W.: An Arabic-English Lexicon, *edited (with memoir) by LANE-POOLE, S., five parts, London* 1863-1874.
(Supplement ed. by LANE-POOLE, S., three parts, London, 1877-1892).

LANGLOIS, Ernst: Receuil d'arts de seconde rhétorique, *Imprimerie Nationale, Paris, 1902.*

LEARY, Lewis (ed.): Contemporary Literary Scholarship. A Critical Review. *Appleton-Century-Crofts, Inc., New York,* 1958.

LEECH, Geoffrey N.: A Linguistic Guide to English Poetry, *Longman, London,* 1969.

LEECH, Clifford: Tragedy, *'The Critical Idiom', General Editor: John D. Jump, Methuen and Co. Ltd., London,* 1969.

LE HIR, Yves: Rhétorique et stylistique de la Pléiade au Parnasse, *Presses Universitaires de France, Paris,* 1960.

LEMON, Lee T.: A Glossary for the Study of English, *Oxford University Press, New York,* 1971.

LEVIN, S.R.: Linguistic Structures in Poetry, *Mouton, The Hague,* 1962.

LIBERMAN, M.M. and FOSTER, Edward E.: A Modern Lexicon of Literary Terms, *Scott, Foreman and Company, Glenview, Illinois* 60025, 1968.

LITTLE, W., FOWLER, H.W. and COULSON, J.: The Shorter English Oxford Dictionary, on Historical Principles, *revised and edited by ONIONS, C.T., 3rd. edition, revised with addenda in 2 volumes, Oxford, The Clarendon Press,* 1947.

LODGE, D.: Language of Fiction, *London and New York,* 1966.

LOVEJOY, Arthur O.: Essays in the History of Ideas, *The Johns Hopkins Press, Baltimore,* 1948.

LYONS, John: Introduction to Theoretical Linguistics, *Cambridge University Press,* 1968.

FRYE, Northrop: The Anatomy of Criticism: Four Essays, *Princeton University Press, New Jersey,* 1957.

————————: The Educated Imagination, *Indiana University Press, Bloomington,* 1964.

FURST, Lilian R.: Romanticism, *'The Critical Idiom', General Editor: John D. Jump, Methuen and Co. Ltd., London,* 1969.

FUSSEL, Paul: The Rhetorical World of Augustan Humanism: Ethics and Imagery from Swift to Burke, *Oxford University Press, London, Oxford, New York,* 1965.

GENETTE, Gérard: Figures, *Editions du Seuil, Paris,* 1966.

————————: Figures II, *Editions du Seuil, Paris,* 1969.

GIDE, André: Anthologie de la poésie française, *Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris,* 1969.

GIRAUD, Jean, PAMART, Pierre et RIVERAIN, Jean: Les mots "dans le vent", *Librairie Larousse, Paris,* 1971.

GOLDMAN, Lucien: Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les 'Pensées' de Pascal et dans le théâtre de Racine, *Gallimard, Paris,* 1955.

GRIERSON, Sir Herbert: The Background of English Literature and Other Essays, *Chatto and Windus, London,* 1925.

GROOM, B.: The Diction of Poetry from Spenser to Bridges, *Toronto,* 1955.

GROSS, H.: Sound and Form in Modern Poetry, *Ann Arbor,* 1964.

GUIRAUD, Pierre: La sémantique, *Presses Universitaires de France, Paris,* 1964.

————————: La stylistique, *Presses Universitaires de France, Paris,* 1970.

HARTNOLL, Phyllis (ed.): The Oxford Companion to the Theatre, *2nd edition, Oxford University Press, London,* 1957.

HARVEY, Sir Paul (ed.): The Oxford Companion to English Literature, *3rd edition, The Clarendon Press, Oxford* 1946.

HAZARD, Paul: La crise de la conscience européenne, 1680-1715, *3 volumes, Boivin, Paris,* 1935.

KAZIMIRSKI, A. de Biberstein: Dictionnaire Arabe-Français, *revu et corrigé par GALLAB, Ibed, 4 vols., le Caire,* 1875.

DEUTSCH, Babette: Poetry Handbook. A Dictionary of Terms, *Jonathan Cape, London,* 1958.

DRONKE, Peter: The Medieval Lyric, *Hutchinson University Library, London,* 1968.

DUBOIS, J., EDELINE, F., KLINKENBERG, J. M., MINGUET, P., PIRE, F., TRINON H.: Rhétorique Générale, *Librairie Larousse, Paris,* 1970.

DUBOIS, Jean, LAGANE, René et LEROND, Alain: Dictionnaire du Français classique, *Larousse, Paris,* 1971.

DUCROT, O. et al.: Qu'est-ce que le Structuralisme? *Editions du Seuil, Paris,* 1968.

ELIAS, A.E., and ed. by ELIAS, E.: Elias' Modern Dictionary. English-Arabic, *Thirteenth edition,with several additions and alterations, Cairo, Elias' Modern Press,* 1962.

ELLEDGE, Scott (ed.): Eighteenth-Century Critical Essays, 2 *volumes, Cornell University Press, Ithaca, New York,* 1961.

EMPSON, William: The Structure of Complex Words, *Chatto and Windus, London,* 1951.

———————: Seven Types of Ambiguity, *Chatto and Windus, London,* 1930; *revised edition,* 1947.

ENKVIST, N.E., SPENCER, J., and GREGORY, M.J.: Linguistics and Style, *London,* 1965.

FAGES, Jean-Baptiste; PAGANO, Christian; CORNEILLE, Pierre; FERY, Bernard: Dictionnaire des media, technique-linguistique-sémiologie, *Préface de Georges Friedmann, Mame, Paris,* 1971.

FARAL, Edmond: Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, *Librairie ancienne Honoré Champion, Paris,* 1924.

FOAKES, R.A., (ed.): Romantic Criticism 1800-1850, *Edward Arnold (Publishers) Ltd., London,* 1968.

FONTANIER, P.: Les Figures du discours, *Paris,* 1968.

FOUCAULT, M.: Les mots et les choses, *Gallimard, Paris,* 1966.

FOWLER, H.W.: A Dictionary of Modern English Usage, *The Clarendon Press, Oxford,* 1973.

Everyman's Reference Library, J.M. Dent and Sons Ltd, London, E.P. Dutton & Co. Inc., New York, 1953; 1961.

CAILLOIS, Roger: Les Impostures de la poésie, *Gallimard, Paris,* 1945.

————————: Art poétique, *Gallimard, Paris,* 1958.

CAMINADE, Pierre: Image et métaphore. Un problème de poétique contemporaine, *Bordas, Paris,* 1970.

CASTOR, G.: Pléiade Poetics; a study in Sixteenth Century Thought and Terminology, *Cambridge University Press,* 1964.

CHAPRIER, Jacques et SEGHERS Pierre: L'art poétique, *Seghers, Paris,* 1956.

CHATMAN, S.: A Theory of Metre, *The Hague,* 1965.

————————, and LEVIN, S.R., (eds.): Essays on the Language of Literature, *Boston,* 1967.

CHOMSKY, Noam: Current Issues in Linguistic Theory, *Mouton, The Hague,* 1965.

CLEMENTS, R.J.: Critical Theory and Practice of the Pléiade, *Harvard University Press, Cambridge, Mass.,* 1942.

COHEN, J.M. and M.J.: The Penguin Dictionary of Quotations, *Penguin Books, Harmondsworth,* 1960.

COHEN, J. : Structure du langage poétique, *Flammarion, Paris,* 1966.

CORBETT, Edward P.J.: Classical Rhetoric for the Modern Student, *Oxford University Press, New York,* 1965.

CURTIUS, E.R.: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, *Bern,* 1948: *Eng. trans. by Willard Trask.* European Literature and the Latin Middle Ages, *Routledge and Kegan Paul, London,* 1953.

CUVILLIER, Armand: Nouveau vocabulaire philosophique, *septième édition, Armand Colin, Paris,* 1962.

DAVIE, Donald: Purity of Diction in English Verse, *Chatto and Windus, London,* 1952; *revised edition,* 1967.

————————: Articulate Energy, *London,* 1955.

DAUZAT, Albert ; DUBOIS, Jean ; MITTERAND, Henri,: Nouveau Dictionnaire étymologique et historique, *2ème édition revue et corrigée, Librairie Larousse, Paris,* 1971.

BAILEY, R.M., and BURTON, D.M. English Stylistics: A Bibliography, *Cambridge, Mass.,* 1968.

BALLY, Charles: Traité de stylistique française, *Klincksieck, Paris,* 1951.

BANVILLE, Théodore de: Petit traité de poésie française, *Charpentier, Paris,* 1811.

BARFIELD, Owen: Poetic Diction: A Study in Meaning, *Faber & Faber, London,* 1928.

————————. Poetic Diction, *(2nd edition), London,* 1952.

BARNET, Sylvan; BERMAN, Morton; BURTO, William: A Dictionary of Literary Terms, *Constable, London,* 1964.

BARTHES, Roland: Le degré zéro de l'écriture, *Editions du Seuil, Paris,* 1953.

BELOT, J-P.: Dictionnaire Français-Arabe, *revisé par NAKHLA, R.S.J., seconde édition, Beyrouth, Imprimerie Catholique,* 1952.

BENAC, Henri: Vocabulaire de la dissertation, *Hachette, Paris,* 1949.

————————: Le classicisme, *Classiques France, Hachette, Paris,* 1949.

————————: Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires, *Hachette, Paris,* 1961.

BONNOT, Jacques: Humanisme et pléiade, *'Les documents France', sous la direction de Guy Michaud, Classiques Hachette, Paris,* 1959.

BOOTH, W.C.: The Rhetoric of Fiction, *Chicago University Press,* 1961.

BORNECQUE, J.H. et COGNY, P.: Réalisme et naturalisme, *'Les Documents France', sous la direction de Guy Michaud, Classiques Hachette, Paris,* 1958.

BRAY, René: La formation de la doctrine classique en France, *Librairie Nizet, Paris,* 1957.

————————: La préciosité et les précieux, *Albin Michel, Paris,* 1948.

BRETT, R.L.: Fancy and Imagination, *'The Critical Idiom', General Editor: John D. Jump, Methuen, London,* 1969.

BROOKE-ROSE, Christine: A Grammar of Metaphor, *Secker and Warburg, London,* 1958.

BROOKS, C.: The Well-Wrought Urn, Studies in the Structure of Poetry, *Harcourt, Brace and Company, New York,* 1947.

BROWNING, D.C.: Everyman's Dictionary of Shakespeare Quotations,

BIBLIOGRAPHY

ABRAMS, M.H.: The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition, *Oxford University Press, London,* 1953.

ADANK: Hans: Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective, *Union, Genève,* 1939.

ARAGON, Louis: Traité du style, *Gallimard, Paris,* 1928.

ARTHOS, J.: The Language of Natural Description in Eighteenth Century Poetry, *Ann Arbor,* 1949.

ATKINS, J.W.H.: English Literary Criticism: The Medieval Phase, *Cambridge University Press, Cambridge,* 1943.

————————: English Literary Criticism: The Renascence, *Methuen & Co. Ltd., London,* 1947.

————————: English Literary Criticism: 17th & 18th Centuries, *Methuen & Co. Ltd., London,* 1951.

AUERBACH, Erich: Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, *translated by Willard R. Trask., Princeton University Press, Princeton, New Jersey,* 1953.

BABBITT, Irving: The New Laocoon, An Essay on the Confusion of the Arts, *Houghton Mifflin, Boston,* 1910.

————————: Rousseau and Romanticism, *Houghton Mifflin, Boston,* 1919.

BACHELARD, Gaston: La poétique de la rêverie, *Presses Universitaires de France, Paris,* 1960.

————————————: La poétique de l'espace, *Presses Universitaires de France, Paris,* 1957.

BADAWI, Abdurrahman, AFFIFI, Abul 'Ela, ALFANDI, M. Th., et MAHMOUD, Z.N.: Les termes de la philosophie en Français, Anglais et Arabe, *Conseil supérieur des Arts, Lettres et Sciences Sociales, Le Caire,* 1964.

word order	ترتيب الكلمات
words with two opposite meanings	الأضداد
work	العمل . المؤلف
work of art	العمل الفني
world of letters	عالم الأدب
writing	الكتابة

X

xerography	التصوير الجاف

Y

yearbook	الكتاب السنوي
yearly	سنوي
yellow press	الصحافة الصفراء

Z

Zaydiyya	الزيدية
zeugma	العبارة الجامعة
Zoroastrianism	الزرادشتية

unity of place	وحدة الحدث
unity of time	وحدة الزمان
universal copyright convention	الاتفاقية العالمية لحماية حقوق المؤلف
universality	العمومية
university drama	المسرح الجامعي
university wits	الظرفاء الجامعيون
unjustified criticism	النقد غير المعلل
unrestricted object	المفعول المطلق
usage	العرف اللغوي
utilitarianism	النفعية
utopian literature	الأدب السياسي المثالي
ut pictura poesis	الشعر مثل التصوير
uvular letters	الأصوات اللهوية

V

vagabond poets	الصعاليك من الشعراء
value	القيمة
Veda	الفيدا
velarization	التفخيم
vellum	الرق الرقيق
verbal complication	التعقيد اللفظي
verbal nouns	أسماء الأفعال
verbal sentence	الجملة الفعلية
verbs of appropinquation	أفعال المقاربة
verbs of praise and abuse	أفعال المدح والذم
Verfremdungseffekte	منهج التأثير الاغترابي
verisimilitude	محاكاة الواقع
verism	نزعة تمثيل الحقيقة
vernacular	اللغة المحلية
vers de société	شعر الندوات
verse drama	المسرح الشعري
versification	أصول النظم
version	الرواية
villain	الشرير
visual assonance	تجنيس التصحيف
visually imperfect assonance	التصحيف
vocabulary	ثبت مفردات اللغة . مفردات اللغة
vocation	النداء
vocative	المنادى
volume	المجلد
vorticism	الحركة الدوامية
vowel	الحركة
vulgarism	العبارة السوقية
Vulgate	الكتاب المقدس باللاتينية

W

Wandering Jew	اليهودي التائه
wax tablet	اللوح الشمعي
weak verb	الفعل المعتل
well-contrived poetry	الأشعار المحكمة
Weltanschauung	النظرة إلى العالم
Weltliteratur	الأدب العالمي
western	رواية رعاة البقر
whimsy	الاستطراد الخيالي الطريف
whispered phonemes	الهمس
whodunit	رواية الكشف عن المجرم
wit	الألمعية . الظريف
witticism	الملحة
witty conceit	التنذير
word	الكلمة
word creation	الوضع اللغوي
word for word translation	الترجمة الحرفية

teleology الغائية
telepathic poetic composition الموارِدة
tension التوتر
tercet المقطع الثلاثي
terminology علم المصطلحات
المصطلحات الفنية
text المتن . النص
textbook الكتاب التعليمي
textual criticism فن تحقيق النصوص
textual transmission علم الرواية
Thamūdiyya الثمودية
theatre المسرح
theatre of cruelty مسرح القسوة
theme الموضوع
theogony نسب الآلهة
theological doctrine المذهب الكلامي
theology علم التوحيد . علم اللاهوت
theory نظرية
theory of easy pronunciation
نظرية السهولة
theory of frequency in language نظرية الشيوع
thesaurus الكنز
thesis الأطروحة . الدعوى
three vowels between two consonants المتراكب
thriller الرواية المثيرة
Thumāmiyya الثمامية
title page صفحة العنوان
tone روح الأسلوب . الجو العام
topic الموضوع الجدلي . نظرية المقولات
topical حاضري
total theatre المسرح الشامل
tradition التقليد . الحديث
traditionists أهل الحديث
tragedy المأساة
tragi-comedy الملهاة المفجعة
transcendentalism مذهب التعالي
transcription التدوين
transitive verb الفعل المتعدي
translation الترجمة
transliteration النقل الصوتي للكلمات
travel literature أدب الرحلات
travesty التقليد الساخر
treatise المبحث
treatment المعالجة
tribal solidarity العصبية
trilogy الثلاثية
triple homographs المثلثات
trivium العلوم الثلاثة
trope المجاز
tropes البديع . المحسنات المعنوية
tumtumāniyya الطمطمانية
the Twelvers الاثنا عشرية
two consonants between two vowels المتدارك
(the) two cultures الثقافتان
type الشخصية النمطية

U

'ubi sunt' theme التشبيب
Umm ar-rajaz أم الرجز
Umru'l qays امرؤ القيس
unanimism الإجماعية
unaugmented verb الفعل المجرد
unfamiliarity الغرابة
union catalogue الفهرس الموحد
unity الوحدة

strange and far-fetched comparison التشبيه الغريب البعيد
stream of consciousness تيار الشعور
stress النبر
strophe الفقرة الشعرية
structuralism التركيبية
structure التركيب
study الدراسة
style الأسلوب . الطراز
style of post-classical men of letters أسلوب المولدين
stylistic propriety مطابقة الكلام لمقتضى الحال
stylistics علم الأسلوب
stylization الإخضاع للأسلوب
subject المحكوم عليه
subjective ذاتي
subject of a nominal sentence المبتدأ
(the) subject of a verbal sentence الفاعل
subject of the passive نائب الفاعل
sublime السامي
substitute البدل
substitution الإبدال
succès de scandale النجاح عن طريق الزلة
Ṣufism الصوفية
Ṣufriyya الصفرية
superfluity الفضلة
supernatural الخارق للطبيعة
supplement الملحق
surname الكنية
surrealism السوريالية
survey النظرة العامة
suspense التشويق
syllable المقطع
syllepsis التعليق المعنوي . الشمول المعنوي
symbol الرمز
symbolism الرمزية
symmetry التماثل
symposium الندوة
synaeresis إدغام المتحركين
synaesthesia الحس المتزامن
synaesthetic symbolism التدبيج
synaloepha الاندغام . الحذف الوسطي
syndesis العطف
synecdoche المجاز المرسل
synonym المترادف
synonymy الترادف
synopsis المجمل
synoptic إجمالي . متوافق
syntactical regimen الاشتغال
syntactic signification الدلالة النحوية
syntagma التركيب التعبيري
syntax النحو . علم النحو
synthesis النظرة التركيبية
syzygy اقتران التفعيلتين

T

tableau vivant المنظر الصامت
table etiquette آداب المائدة
table of contents المحتويات
tale القصة
tale of terror رواية الرعب
tales الحكايات
tambourine الدف
taste الذوق

serial	المسلسلة
seven arts	الفنون السبعة
seven deadly sins	الكبائر السبع
(the) seven odes	المعلقات
shadow play	خيال الظل
Shakespearean	شكسبيري
Shi'ism	مذهب الشيعة
Shiite rejectionists	رافضة الشيعة
(the) shīn of pause	الكشكشة
shooting script	التقطيع الفني
short story	القصة القصيرة
short title	العنوان المختصر
shu'ūbiyya	الشعوبية
sibilants	أصوات الصفير
sign	العلامة
signing quotations	التوقيعات
Silver Age	العصر الفضي
sinād	السناد
Singschule	مدرسة الإنشاد
Ṣirfa school	مذهب الصرفة
skilful poetic beginning	براعة الاستهلال
skilful poetic transition	براعة التخلص
slang	الملاحنة العامية
slapstick	التهريج
slaves of poetry	عبيد الشعر
slogan	الشعار
social criticism	النقد الاجتماعي
socialism	الاشتراكية
social(ist) realism	الواقعية الاشتراكية
softening of the voice	الرخاوة
solecism	ضعف التأليف . اللحن
soliloquy	المناجاة الفردية
song	الأغنية
song book	كتاب الأغاني
song of the camel drivers	الحداء
songstresses	القيان
sonnet	السونتو
sonnet sequence	مجموعة السونتات
sophism	السفسطة . المغالطة
sophistry	الحيدة والانتقال
sotie	مسرحية المغفلين
(a) sound between those of damma and kasra	الإشمام
sound verb	الفعل الصحيح
specification	الاختصاص . التمييز
specification of measure	تمييز المقادير
specification of number	تمييز العدد
spectacle	المشهد
speculation	النظر
speech	الكلام
Spenserian	اسبنسري
spirit of the age	روح العصر
spiritualism	المذهب الروحي
spleen	المزاج السوداوي
spoken idiom	لغة الكلام
spokesman	المتكلم بالنيابة
spoonerism	القلب العرضي
stage directions	التوجيهات المسرحية
stage manager	مدير المسرح
standard author	المؤلف العمدة
standard edition	الطبعة المعتمدة
stanza	المقطع الشعري
stasimon	أنشودة الجوقة
statement	الخبر
stichomythia	التناشد المسرحي
stoicism	الرواقية
Storm and Stress	حركة العاصفة والقهر
storyteller	القاص
story within a story	القصة داخل القصة

rime emperière	القافية الامبراطورية
rime kyrielle	الترجيع
roman à clef	الرواية المقنعة
Romance	روماني الإشتقاق . القصة الخيالية
roman fleuve	الرواية النهر
romantic	رومانسي
romantic comedy	الملهاة الرومانتيكية
romanticism	الرومانتيكية
romantic revival	النهضة الرومانتيكية
romantic revolt	الثورة الرومانتيكية
roundelay	الأغنية ذات اللازمة
rules	القواعد
rules of poetry	قواعد الشعر

S

Saba'iyya	السبئية
Ṣādiqa	الصادقة
sadism	السادية
Ṣafawiyya	الصفوية
saga novel	الرواية النهر
Salmu'l-khāsir	سلم الخاسر
salon	المعرض السنوي العام . الندوة الأدبية
Sanskrit	السنسكريتية
sarcasm	التهكم
Satanic school	المدرسة الشيطانية
Satanism	تمجيد الشيطان
satire	الأهجية . الهجاء
satyric drama	الملهاة « الساتوروسية »
scansion	تقطيع البيت . وزن البيت
scenario	السناريو
scene	المشهد . المنظر
scenery	المناظر
scepticism	التشكك
Schadenfreude	الشماتة
scheme	الصيغة البديعية
schemes	المحسنات اللفظية
scholarship	المنحة الدراسية
scholasticism	الفلسفة المدرسية
scholiast	المعلق
scholium	الحاشية
schoolmen	المدرسيون
School of Night	مدرسة الليل
science fiction	الرواية المستقبلية
scientific style	الأسلوب العلمي
scribe	الكاتب
scrivener's palsy	عقال الكاتب
scroll	الدرج
secular	علماني
selections	المختارات
self-contradiction	الرجوع
self-expression	التعبير الذاتي
self-invocation	التجريد
sellers	الشراة
semantics	علم الدلالة الاجتماعية
semiotic	علم العلامات
Senecan tragedy	المأساة السنكاوية
sensation	الإحساس . الحدث المثير
sense	الحاسة . المعنى
sensibility	الحساسية
sentence	الجملة
sentiment	الشعور . العاطفة
sentimentalism	النزعة العاطفية
sentimentality	العاطفية المسرحية . العاطفية المسرفة
sentimental novel	الرواية العاطفية
sentimental poetry	الشعر الوجداني أو الغنائي
separate pronouns	الضمائر المنفصلة
Septuagint	الترجمة السبعينية

raising the voice الجهر
raisonneur لسان حال المؤلف
Ramism الراموسية
rationalism المذهب العقلي
Räuberroman رواية قطاع الطرق
(to) read a paper قراءة البحث
reader القارىء
reading القراءة
reading public جمهور القراء
readings of the Qur'an القراءات
realism الواقعية
rebus اللغز المصور
recapitulation الخلاصة الختامية
recension التحقيق الابتدائي
recording literature تدوين الأدب
recto وجه الورقة
redundancy الفضلة
reduplication التضعيف
reference work المرجع
refrain القرار
refutation التفنيد
regionalism النزعة الإقليمية
regional novel الرواية الإقليمية . الرواية المحلية
regular sequence الاطراد
rejet التكملة اللاحقة
relation العلاقة
relative clause صلة الموصول
relative pronouns الأسماء الموصولة
relativism مذهب النسبية
religious iconography دراسة الصور الدينية
reminiscence الذكرى
Renaissance عصر النهضة
renouncers of paganism الحنفاء
repeated rhyme الايطاء
repertory الكشاف الخاص
repertory company الفرقة المسرحية الثابتة
repetend العنصر المكرر
repetition التكرار
report التقرير
reportage التحقيق الصحفي
reservation الاحتراس
Restoration عصر إعادة الملكية
revenge tragedy مأساة الانتقام
review العرض والتحليل . المجلة النقدية
revival of learning إحياء علوم الأدب
revue الاستعراض
rhapsody الأثر الأدبي الحماسي
rhetoric علوم البلاغة
rhetorical criticism النقد البلاغي
rhetorical development التفريع
rhetorical distinction التفريق
rhetorical poems of praise البديعيات
rhetorical qalb القلب البلاغي
rhetorical question الاستفهام البلاغي
rhetorical restriction القصر
rhetorical subordination الاستتباع
rhetorical versatility الافتنان
rhetoric of tropes and metonymies البيان
rhétoriqueur عالم البلاغة
rhyme القافية
rhymed prose السجع
rhymester الشويعر
rhyming dictionary قاموس القوافي
rhyming letters الروي
riddle اللغز
riddles and conundrums الإلغاز والتعمية
rime couée القافية المذيلة
rime couronnée التطريز

prose النثر
prose fiction genre أدب القصص النثري
prose poems الشعر المنثور
prose style أسلوب النثر
prose writer الناثر
prosodical ellipsis الإضمار
prosody علم العروض
prosody circle الدائرة العروضية
prosopopoeia التشخيص
protagonist الشخصية الرئيسية
protasis الاستهلال . فعل الشرط
prothalamium نشيد العرس
prototype النموذج الأصلي
proverb المثل
proverbe dramatique المثل الممسرح
proverbs الأمثال
provincialism اللهجة المحلية
psalm المزمور
psalter كتاب المزامير
pseudonym الاسم المستعار
psychic distance المسافة النفسية
psychological inimitability الإعجاز النفسي
psychological moment اللحظة الحاسمة
psychological novel الرواية النفسية
publication النشرة
public library دار الكتب العامة . المكتبة العامة
public record office دار الوثائق الرسمية
publisher الناشر
publishing النشر
publishing firm دار النشر
pulpit oratory الخطابة الدينية
pun التورية . الجناس
Punch and Judy show مسرح عرائس بنتش وجودي
punctuation الترقيم
pure annexation الإضافة
pure poetry الشعر الخالص
purism الصفائية
puritan متزمت
purity of style جزالة الألفاظ
putting the aorist in the indicative mood رفع المضارع
putting the verb in the singular form إفراد الفعل

Q

quadrivium الفنون الأربعة
qualificative الصفة
qualities of the enlightened critic صفات الناقد البصير
quality of metre نعت المعاني
quality of rhymes نعت القوافي
quality of the word نعت اللفظ
quantity طول الصوت اللغوي
Quarrel of the Ancients and the Moderns النزاع بين القدامى والمحدثين
quarterly المجلة الفصلية
quarto قطع الربع
quasi-infinitive noun اسم المصدر
quatrain الرباعية
quietism الطمأنينية
quotation الاقتباس
quotation in verse الاستعانة

R

radio play تمثيلية الإذاعة
Rahmenerzählung القصة الجامعة
raillery المزاح الساخر

poetic criteria مقاييس الشعر
poetic defects عيوب الشعر
poetic diction أسلوب العبارة الشعرية
poetic equipment أدوات الشعر
poetic frenzy نشوة الشعر
poetic invention الإبداع . الخلق الشعري
poetic justice العدالة الشعرية
poetic license الإجازات الشعرية . الزحاف والعلل . الضرورة الشعرية
poetic prose النثر الشعري
poetics فن الشعر
poetic standards عيار الشعر
poetic vision الرؤيا الشاعرة
poetry الشعر
poetry of conquests شعر الفتوح
poets of the seven precious and long poems أصحاب السمط السبع
polemic المناظرة
polite invective النزاهة
polite literature الآداب الرفيعة
political novel الرواية السياسية
political oratory الخطابة السياسية
Polyglot Bible الكتاب المقدس بعدة لغات
polyptoton جناس الاشتقاق
polysemy الاشتراك اللفظي
polysyndeton الوصل البلاغي
popularity الشعبية
positivism الوضعية
practical criticism النقد التطبيقي
pragmatism البرجماتية
preaching الوعظ
predestination الانتخاب الالهي
predestination and free will الجبر والاختيار
predicate المحكوم به
preface التصدير
prefixed to definite noun المضاف إلى معرفة
pre-Islamic period الجاهلية . العصر الجاهلي
Pre-Raphaelite movement مذهب ما قبل الرفائيلية
pre-romanticism ما قبل الرومانتيكية
present verb in the subjunctive نصب المضارع
priests' rhyming prose سجع الكهان
primitivism النزعة البدائية
private diary اليوميات الخاصة
private library المكتبة الخاصة
problem play مسرحية القضية
proem الفاتحة
progress التقدم
prohibited book الكتاب الممنوع
prolepsis توقع الاعتراض قبل قوله . توقع حدوث الشيء قبل وقوعه
proletarian literature الأدب العمالي
prolixity التطويل
prologue الكلمة الاستهلالية
prolonged الممدود
pronoun of relative clause عائد الصلة
pronouns الضمائر
propaganda الدعاية
proper name العلم
prophecy التنبؤ
prophethood النبوة
Prophetic Tradition الحديث النبوي
Prophet's garment poem البردة
proportion التناسب
proposition القضية
propriety اللياقة الأدبية
proscenium الإطار المسرحي

parts of speech أنواع الكلمة
passage القطعة
passion الانفعال
Passion play مسرحية آلام السيد المسيح
passive participle اسم المفعول
passive verb الفعل المبني للمجهول
pastoral رعائي . الرعوية
pathetic fallacy تجاهل العارف . المغالطة الوجدانية
pathos استمالة النفوس . المثير للعطف
patriotism الوطنية
patronage الرعاية
pattern الشكل الدال . النمط
pause الوقفة
pedagogical eloquence البلاغة التكوينية
pedophilia الغزل بالمذكر
perfect rhyme القافية المتكاوسة
period العصر
periodical الدورية
peripateticism المشائية
peripeteia الانقلاب
periphrasis الإطناب
peroration خاتمة الخطبة
persiflage المزاج الساخر
persona قناع المؤلف
personal شخصي
personification التشخيص
pessimism التشاؤم
petitio principii المصادرة على المطلوب
phenomenon الظاهرة
philistine غير المستنير
philology فقه اللغة
philosophical criticism الشعر الفلسفي
philosophical tale القصة الفلسفية
philosophes الفلاسفة
philosophy الفلسفة
phoneme الوحدة الصوتية
phonemes مخارج الحروف
phonetics علم الأصوات
phonology علم الأصوات اللغوية
phrase العبارة
physiognomy الفراسة
picaresque تشردي
picturesque تصويري
Pidgin English الإنجليزية المواطنة
pious tale قصة التقوى
piracy الانتحال
place-name اسم الموقع
placing the kasra under auristic letters التلتلة
plagiarism السرقة الأدبية . النسخ والانتحال
plastic تشكيلي
plastic adverb الظرف المتصرف
plastic verb الفعل المتصرف
platitude العبارة المبتذلة
Platonism الأفلاطونية
play المسرحية
Pléiade جماعة الثريا
pleonasm التطويل
pleonastic and elliptic errors of style التضييق والتوسيع
poem القصيدة . المنظومة
poet الشاعر
poetaster الشعرور . الشويعر . المتشاعر
poetess الشاعرة
poetic شاعري
poetical شعري
poetical essay المقال الشعري
poetic citation الاستشهاد بالشعر
poetic completion التكميل

onomatopoeia اسم الصوت .المحاكمة الصوتية
ontology الأنطولوجيا
op. cit. في المرجع المذكور
opening verses مطالع الشعر
opera الأوبرا
opéra comique الأوبرا الهزلية
operetta الأوبريت
opinion الرأي . الظن
opisthographic مكتوب على الوجهين
optimism التفاؤل
oracle الهاتف الالهي
oral tradition الرواية الشفهية
oration الخطبة الرسمية
oratorical style الأسلوب الخطابي
oratory الخطابة
organic form الشكل العضوي
orificial letters الأصوات الشجرية
original أصلي . أصيل
original figures المعاني المختصة
originality الأصالة . علم الدراية
original verse المخترع من الشعر
originative sentence الإنشاء
origin of derivatives أصل المشتقات
origin of the Arabic language نشأة اللغة العربية
ornithomancy العيافة
orotund طنان
out of print نفدت طبعته
oxymoron الإرداف الخلفي

P

padding for the sake of rhyme الإشباع . التبليغ
paean نشيد الحمد
pagan seer الرئي
pagination ترقيم الصفحات
palaeography الخطاطة
palimpsest الطرس . الطلس
palindromic assonance تجنيس العكس
palinode قصيدة التوبة
pamphlet العجالة
pamphleteer مؤلف العجالة
panegyric الأمدوحة . التقريظ . المدح
pantheism وحدة الوجود
pantomime فن التمثيل الإيمائي . المسرحية الإيمائية
paper الورق
papyrology علم البردي
papyrus البردي
parable المثل
parachronism المفارقة الزمنية
paradigms الصيغ الصرفية
paradox المفارقة
paragoge الزيادة في آخر الكلمة
parallel الموازنة
parallel translation الترجمة الموازية
paraphrased quotation الإلمام والسلخ
parataxis الإرداف
parchment الرق
parenthesis الاعتراض . المعترضة
parlance حد القول
Parnassianism المذهب « البارناسي »
parody المحاكاة التهكمية
paromologia التفنيد بعد التسليم
paronomasia التورية . الجناس
paronomastic repetition الترديد
partial assonance تجنيس الترجيع
particle of comparison أداة التشبيه
parts of the literary work أقسام العمل الأدبي

negative antithesis طباق السلب
negligent expression التفريط
neo-classicism النزعة الكلاسيكية الجديدة
neologism المحدث
Neo-Platonism الأفلاطونية الجديدة
New Comedy الملهاة الجديدة
new criticism مدرسة النقد الجديد
newspaper الصحيفة
"new verse, the" الشعر المحدث
nihil qbstat الإجازة الرقابية
noble covenant حلف الفضول
Noble Savage البدائي النبيل
Noh مسرح « النوه »
nom-de-plume الاسم المستعار
nomen vicis اسم المرة
nominalism الاسمية
nominal sentence الجملة الاسمية
nonce-word الصيغة ذات المناسبة الواحدة
nonce words الفرائد
nonsense الهراء
nonsense verse الشعر الغث
notebook المفكرة
noun governed by preposition المجرور بحرف الجر
noun incapable of growth الاسم الجامد
noun of manner اسم الهيئة
noun of place اسم المكان
noun of time اسم الزمان
nouns beginning with dhū أسماء الذوين
nouveau roman الرواية الجديدة
novel الرواية
novelette القصة السوقية
novelist الروائي
novella الأقصوصة
novelle القصة الوحيدة الحدث
novel of the soil الرواية الريفية
nunation of compensation تنوين العوض
nunation used for the modulation of the voice تنوين الترنم
nūn of protection نون الوقاية
nursery rhyme نشيد الأطفال
nursery tale قصة الأطفال

O

oath القسم
obedience and disobedience الطاعة والعصيان
obituary النعي
objective correlative المعادل الموضوعي
objective language الحقيقة اللغوية
objective trend الاتجاه الموضوعي
objectivity الموضوعية
objects of comparison أغراض التشبيه
obligatory scene المشهد المحتوم
oblique غير المباشر
obliterate طمس
obscene مكشوف
obscure غامض
obscurity elucidated الإبهام والتفسير
observation الملاحظة
occasional verse شعر المناسبات
occultism نزعة الخفاء
ode القصيدة
offprint المستخرج
Old Comedy الملهاة القديمة
Old English الإنجليزية القديمة
Old French الفرنسية القديمة
one-act play المسرحية ذات الفصل الواحد
one vowel between two consonants المتواتر

metrical romance	القصة الشعرية
metrics	علم العروض . ميزان الشعر
microcosm	العالم الأصغر
microfilm	الميكروفيلم
Middle Ages	العصور الوسطى
Middle English	الإنجليزية الوسطى
milieu	البيئة
Miltonic	ملتوني
mime	التمثيلية الإيمائية
mimesis	المحاكاة
mimiyy infinitive noun	المصدر الميمي
mimodrama	المسرحية الايمائية
Minnesang	إنشاد الحب الرفيع
Minnesinger	منشد الحب الرفيع
minstrel	الشاعر المنشد
minute investigation	الاستقصاء
miracle play	مسرحية المعجزات
miscellany	المنوعات
missal	كتاب القداس
mixed metaphor	الاستعارة المعيبة
mixing of poetic genres	التمزيج
mock epic	شبه الملحمة . الملحمة الساخرة
modern period	العصر الحديث
Moderns	المحدثون
moment	الفترة
monastic drama	المسرح الرهبني
monodrama	المسرحية ذات الشخصية الواحدة
monologue	المونولوج
monorhyme	وحيد القافية
monostich	اليتيم
monotheism	الوحدانية
moral	المغزى
morality play	المسرحية الأخلاقية
morpheme	الوحدة اللغوية
morphological standard	الميزان الصرفي
morphology	علم الصرف . القياس الصرفي
mosaic rhyme	القافية المجنسة
motif	الموضوع الدال
motto	الكلمة التصديرية الجامعة
mummery	التنكر الساخر
Murji'a	المرجئة
musical comedy	الملهاة الموسيقية
musical phrase	العبارة الموسيقية
mutability	القابلية للتغير
Mu'tazilites	المعتزلة
mystery play	مسرحية الأسرار المقدسة
mysticism	التصوف
mythology	علم الأساطير . الميثولوجيا

N

Nabataean	النبطية
naiv und sentimentalisch	الفطري والعاطفي
(the) name of superiority	اسم التفضيل
narration	القص
narrative	السرد
narrative fiction	القصص
narrative literature	الأدب القصصي
narrator's point of view	وجهة نظر الراوي
nasal sound	الغنة
nationalism	القومية
natural criticism	النقد الفطري
naturalism	النزعة الطبيعية
nature	الطبيعة
Nazzāmiyya	النظامية
negation	السلب
negation and affirmation	السلب والإيجاب

literary testimony	الاستشهاد والاستدراج
literary theory	نظرية الأدب
literary transmission	رواية اللغة والشعر
literary trash	الأدب التافه أو الرخيص
Literaturwissenschaft	علوم الأدب
liturgical drama	المسرحية الطقسية
liturgy	الطقوس الدينية
(to) live by the pen	يحترف الكتابة
loan translation	الترجمة الحرفية
loanword	الدخيل
local colour	اللون المحلي
logographer	كاتب الكلمة
loneliness	الشعور بالوحدة
love poetry	الغزل
low comedy	الملهاة السوقية
lullaby	التهويدة
lyric	غنائي . القصيدة الغنائية
lyrical	غنائي النزعة
Lyrical poetry	الشعرالغنائي
lyricism	الغنائية
lyrics	نص الأغنية

M

macaronic	مزيج من لغتين
macrocosm	العالم الأكبر
magazine	المجلة
magnificence	الفخامة
Māhāniyya	الماهانية
maieutics	التوليد
mal du siècle	قلق العصر
Manichaeism	المانوية أو المَنَانيَّة
mannerism	الأسلوب المتكلف . اللازمة المتكلفة
man of letters	الأديب
manuscript	المخطوطة
margin	الهامش
martyrdom	الاستشهاد في سبيل الله
Marxism	الماركسية
masculine sound plural	جمع المذكر السالم
masque	المسرحية المقنعة
masquerade	التنكريات
masterpiece	الرائعة
Master singer	سيد الغناء
materialism	المادية
matter	المادة
Mazdaism	المزدكية
meaning	المدلول
meanings of words	معاني الكلام
measure	وحدة الوزن
mediaevalism	الولع بالعصور الوسطى
melic poetry	الشعر الإنشادي
melodrama	المشجاة
melodramatist	كاتب المشجاة
melopoeia	الإنشاد
memoirs	المذكرات الشخصية
mendicant poets	شعراء الكدية
mendicant preachers	أهل الصفة
merveilleux chrétien	الروعة المسيحية
merveilleux païen	الروعة الوثنية
metabasis	العود على البدء
metaphor	الاستعارة
metaphysical poetry	الشعر الميتافيزيقي
metaphysics	الميتافيزيقا
metaplasm	التغير الشكلي
metathesis	القلب المكاني
method of criticism of poetry	منهج نقد الشعر
methodology	مناهج البحث
metonymy	الكناية
metre	البحر . وزن الشعر

L

labials الأصوات الشفوية
Lake Poets شعراء البحيرة
lament المرثاة الباكية
lamentation الندبة
lampoon الأهجية المقذعة
language اللغة
latent pronouns الضمائر المستترة
Latinism اللاتينية
lay النشيد
leaf الورقة
lectio difficilior الرواية الأصعب
lectionary كتاب الفصول
lecture المحاضرة
legacy التراث
legend of a saint سيرة القديس
legitimate drama المسرح التقليدي
leitmotif اللازمة الدالة
leonine rhyme التصريع . لزوم ما لايلـزم
letter الخطاب
letter in verse الرسالة الشعرية
letter writing فن الرسالة
lexeme المادة اللغوية
lexicographer مصنف المعجم
lexicography وضع المعاجم
lexicology اللفاظة
lexicon معجم المفردات
liberal arts العلوم النظرية . الفنون والآداب
liberal interpreters أهل الرأي
libertinism مذهب الإباحية
librarianship فن المكتبات
library دار الكتب
librettist واضع نص الأوبرا
libretto نص الأوبرا
light verse الشعر الترفيهي
Liḥyāni dialect اللحيانية
limits of metre حدود الشعر
line البيت
linguistic criticism النقد اللغوي
linguistic evidence from the Koran and Hadith الاحتجاج بالقرآن والحديث
linguistics علم اللغة . علم اللغويات
lipogram المجرد من الحرف
lipogrammatic oration الخطبة المنزوعة الراء
literal حرفي
literary أدبي
literary autobiography الترجمة الذاتية الأدبية
literary club النادي الأدبي
literary coffee-house المقهى الأدبي
literary creativity الخلق الأدبي
literary criticism النقد الأدبي
literary history التاريخ الأدبي
literary imitation المعارضة
literary impact الأثر الأدبي
literary influence التأثير الأدبي
literary fairs أسواق الأدب
literary method of exegesis المنهج الأدبي في التفسير
literary property الملكية الأدبية
literary psychology علم النفس الأدبي
literary relations العلاقات الأدبية
literary reputation الشهرة الأدبية
literary school of rhetoric المدرسة الأدبية في البلاغة
literary style الأسلوب الأدبي

indications of meaning	الدلالات على المعاني
individualism	الفردية
induction	الاستقراء
inference	الاستنتاج
infinitive noun	المصدر
infinity	اللامتناهي
inimitability of the Koran	إعجاز القرآن
inkhorn term	اللفظ الغريب
in medias res	في صميم الموضوع
innovation	الطريقة الابتداعية
innovator	المجدد
innuendo	التعريض
inspiration	الإلهام . الوحي
instress	القدرة الالهية الكامنة
instrumental noun	اسم الآلة
intellect	العقل
intelligentsia	المثقفون
intensity	الشدة
intention	الغرض . القصد
intentional fallacy	المغالطة الغرضية
interior monologue	المناجاة النفسية
interlude	الفاصل الترفيهي
internal rhyme	التشطير . التصريع . السجع في الشعر
interpolation	الدس . الإقحام
interpretation	التأويل . التخريج
intimisme	الحميمية
intransitive verb	الفعل اللازم
intrigue	الحبكة . العقدة
introduction	المقدمة
invective	الهجاء
invention	الابتكار
inversion	التقديم والتأخير . القلب
irony	السخرية
Islamic period	العصر الإسلامي
Islamic philosophy	الفلسفة الإسلامية
Isma'īli sect	الإسماعيلية
isocolon	الترصيع
isopet	الإيسوبيه
ithna 'ashriyya	الاثنا عشرية
itinerary	يوميات الرحلة
ivory tower	البرج العاجي

J

Jacobean	يعقوبي
jargon	الرطانة . اللغة الطبقية
je ne sais quoi	ما لا أدريه
jeremiad	الندب . الوعيد
Jesuit drama	المسرح اليسوعي
jongleur	الشاعر المتجول
journal	الدورية
journalism	الصحافة
judgement	الحكم
juncture	المثلان
juvenilia	البواكير

K

Kamiliyya	الكاملية
Kaysāniyya	الكيسانية
key	المفتاح
Kharidjites	الخوارج
Khawārij	الخوارج
Khaybar Fair	سوق خيبر
Koranic sciences	علوم القرآن
krasis	إدغام الأصوات
Kunstlerroman	رواية الفنان
kyrielle	الترجيع

golden age of Islam عصر الإسلام الذهبي
Gothic قوطي . القوطية
grace جمال الأناقة . (إحدى) ربات الفتنة . اللطف (النعمة)
gradation التصاعد البلاغي
grammar قواعد اللغة . النحو
grammatical assonance التجنيس المغاير
grandiloquent مفخم
Graveyard School شعراء المقابر
grounds of analogy وجه الشبه
guttural letters الأصوات الحلقية
guttural speech التقعيب

H

hackneyed figures المعاني المتداولة
hackneyed phrase التعبير المأثور
half-title العنوان المختصر
hamartia الزلة
handbook المرجع الموجز
handwriting الخط
hapax legomenon الوحيد
haplology اختزال صورة الكلمة
happening الحدث
harangue الخطبة المثيرة
harmony الانسجام . التجانس
harmony of eloquence تجانس البلاغة
Ḥarūriyya الحرورية
Hebraism/Hellenism النزعة العبرانية مقابل الهيلينية
hedonism مذهب اللذة
Hellenism النزعة الهيلينية
Hellenistic culture الثقافة الهلنستية
hemistich الشطر
hendiadys تثنية الواحد
herald الرسول الرسمي
heraldry علم الرنوك
herbal كتاب الأعشاب
heresy الزندقة
hermeneutics علم التأويل . علم التخريج
Hermetism الهرمسية
hero البطل
heroic بطولي . ملحمي
heroic couplet الدوبيت الملحمي
heroic drama الفاجعة الملحمية
heroi-comic ملحمي هزلي
heroic tragedy الفاجعة الملحمية
heuresis حسن التخلص
hiatus التقاء الصائتين . وقفة الكاتب
high comedy الملهاة السامية
higher criticism مذهب النقد الأعلى
hippy الهيبي
historical materialism المادية التاريخية
historical novel الرواية التاريخية
historical present المضارع التاريخي
historical reconstruction العرض التاريخي
historicism النزعة التاريخية
historicity التاريخية
history التاريخ
history of ideas تاريخ الأفكار
hobbyhorse الكرج
holograph المخطوط الأصيل
homeoteleuton التسجيع
Homeric هوميري
homiletics الوعظ والإرشاد
homily العظة الدينية
homograph المجانس الكتابي
homonym المشترك اللفظي
homophone المجانس الصوتي
house of Ibn Rāmīn دار ابن رامين

flowery مبالغ في الزخرفة
Flying Dutchman الهولندي الطائر
flyting المهاجاة المرتجلة
flytings النقائض
folio فوليو . القطع الكبير . الكتاب ذو القطع الكبير . الورقة
folk drama الدراما الشعبية
folklore المأثورات الشعبية
folk tale الحكاية الشعبية
folly literature أدب المجانين
foot التفعيلة . القدم
foreign word or expression الدخيل
foreshadowing التنبؤ في الرواية
foreword التصدير
form الشكل
formalism الشكلية . الصورية
format قطع الكتاب
form of ultimate plural صيغة منتهى الجموع
form or mood school مدرسة الشكل والصياغة والأسلوب
forms of intensiveness صيغ المبالغة
Fortune الحظ . ربة الحظ
foundations of literature دعائم الأدب
four vowels between two consonants المتكاوس
framework الإطار
freedom الحرية
freethinking الزَّندقة
free thought الفكر الحر
free translation الترجمة الحرة
free verse الشعر الحر
frénétique مسعور
Freytag's pyramid هرم « فرايتاج »
fugitive سريع الزوال
full title العنوان الكامل
function الوظيفة
function of critics وظيفة النقاد
function of grammarians وظيفة علماء النحو والإعراب
function of linguists وظيفة علماء اللغة
fustian التوعر
futurism المستقبلية

G

gazette الجريدة الرسمية
gazetteer معجم البلدان
general literature الأدب العام
genius العبقرية
genre الجنس الأدبي
genre portrait تصوير الحياة اليومية
gentleman السيد المهذب
Georgian جورجي
georgics الزراعيات
gesta المآثر
Gestalt الجشطلت
(the) gestes of the Arabs أيام العرب
ghost story قصة الأشباح
ghost word الكلمة الوهمية
ghost writer المؤلف الحقيقي المستتر
gingival letters الأصوات اللثوية
glossaries of technical terms معاجم الألفاظ الموضوعة والمنقولة
glossary المعجم الخاص . المعجم المفسر
gnomic poetry شعر الحكمة
gnomic poets طبقة شعراء الحكمة
gnosticism الغنوصية
golden age العصر الذهبي

escapist literature أدب الهروب
esoteric خفي
essay المقال
essayist كاتب المقال
eternal feminine مبدأ الأنوثة الأبدي
ethics علم الأخلاق
ethos الإقناع الأخلاقي
etiquette of conversational entertainment آداب المسامرة
etymology علم تأصيل الكلمات
euphemism التهوين
euphony رخامة الصوت
euphuism الأسلوب اليوفوي . التكلف والتعسف
évolution des genres تطور الأجناس الأدبية
excepted noun المستثنى
excerpt المستخرج . المقتبس
exchange of weak letters الإعلال
excursus الاستطراد
exegesis التفسير
exemplum الشاهد القصصي
existentialism الوجودية
exodium خاتمة المسرحية
exoticism الإغراب
experience التجربة
explication تحليلُ النص
exposition العرض . النثر التقريري
expression التعبير
expressionism التعبيرية
extempore مرتجل
extemporize ارتجل

F

fable الحكاية الرمزية
fables of Bidpai كليلة ودمنة
fabula palliata مسرحية العباءة
fabula stataria المسرحية الساكنة
facetiae النوادر والملح
facsimile النسخة المطابقة للأصل
fancy الخيال . الخيال الزخرفي . الخيال المسوي
fantastic خيالي . وهمي
fantastic tale الحكاية الوهمية
fantastic voyage الرحلة الخيالية
fantasy الخيال المبدع . الصور المتخيلة . الفنطاسيا
farce المسرحية الهزلية . المهزلة المقحمة
fashion magazine مجلة الأزياء
fatalism الجبرية (المذهب)
fatalists الجبرية (الأتباع)
fatality القدر المحتوم
fate القدر
Faust فاوست
fealty الولاء
féerie مسرحية الجن
feminine sound plural جمع المؤنث السالم
feminization of the verb تأنيث الفعل
Festschrift المجلد التذكاري
fiction القصص الخيالي . الوهم
fictional شبيه بالرواية
figure الشكل . الصورة البلاغية
figure of speech صورة التركيب . الصورة اللفظية . المجاز اللغوي
figure of thought الصورة البيانية . المجاز العقلي
fin de siècle عصر خيبة الظن
finding list القائمة الميسرة
(the) five nouns الأسماء الخمسة
(the) five verbs الأفعال الخمسة
flash-back الخطف خلفا

empathy التقمص الوجداني
emphasis التأكيد . التوكيد .التوكيد المعنوي
empiricism المذهب التجريبي
enallage تبادل الصيغ
encomiast المداح
encomiastic verse شعر المديح
encomium التقريظ
encyclopaedia دائرة المعارف .الموسوعة
encyclopaedic scholars of Basrah المسجديون
endowment الطبع
end-stopped line البيت القائم بذاته
enlarged edition الطبعة المزيدة
entertainment التسلية . المسلاة
enthusiasm التقمص الالهي
enthymeme قياس العلامة
environment البيئة
envoi; envoy القفل الأخير
epanalepsis رد العجز على الصدر
epanastrophe تبادل البداية والنهاية . تماثل النهاية والبداية
epanodos التقسيم . الجمع مع التفريق والتقسيم . اللف والنشر
epanorthosis الإضراب
epic الملحمة . ملحمي
epic of the ʻAmmūriya conquest ملحمة فتح عمورية
epic poems الملحمات
epic theatre المسرح الملحمي
Epicureanism الأبيقورية
epideictic بياني نموذجي
epigone التابع
epigram الحكمة الساخرة . الملحة الذكية
epigrammatic enumeration جمع المؤتلفة والمختلفة
epigraph الاقتباس الاستهلالي . العبارة التذكارية
epigraphy علم قراءة النقوش . النقوش
epigraphy of Annimāra نقش « النمورة »
epigraphy of Ḥūrān نقش « حوران »
epigraphy of Zabad نقش « زبد »
epilogue الخلاصة الختامية
Epiphany الظهور الخارق . عيد الغطاس
epiphonema الخاتمة الحكمية
episode الحلقة . الواقعة
epistle الرسالة . الرسالة الشعرية
epistles الرسائل
epistolary novel المراسلات القصصية
epistrophe تكرار النهاية
epitaph القبرية
epitasis زيادة التوتر
epithet اللقب
epitome المثال . الملَخَّص
epitrope التسليم الخطابي
epizeuxis التكرار التوكيدي
eponym المنسوب إليه
equestrian poets الشعراء الفرسان
equivocal rhyme الجناس المركب
equivocation الاشتراك المضل
equivocation and ambiguity التعليق والإدماج
equivoque الجناس التام . اللفظ المشترك
ergoism التزمت المنطقي
ergotism اللجاجة
eristic الجدل المموه . جدلي . فن الجدل
erotic ماجن
erotic literature الأدب المكشوف
erotic prelude النسيب
error الغلط
erudite theologians الراسخون في العلم
escape الهروب

direct object	المفعول به
discourse	الأطروحة
discovery	حسن التخلص
disposition	التنسيق
dissent	التمرد . المخالفة
dissertation	المبحث
dissociation of sensibility	انفصام الحساسية
dissonance	تنافر الكلمات
distich	المزدوج
distorted plagiarism	الإغارة والمسخ
dithyramb	أمدوحة باكوس
divination	الكهانةوالعرافة . القيافة
divination book	كتاب الجفر
divine afflatus	نفثة السماء
dobet	الدوبيت
doctrinaire	متحيز المذهب
doctrine	المذهب
document	الوثيقة
documentation	التوثيق
dogma	العقيدة
dogmatism	الدوجماطيقية . القطعية
dolce stil nuovo	الأسلوب الجديد العذب
domestic tragedy	المأساة العائلية
Don Juan	دون خوان
double entendre	المزدوج المعنى
doubling of a consonant	التشديد
doubt	الشك
drama	الدراما . المسرحية
dramatic criticism	النقد المسرحي
dramatic irony	السخرية المسرحية
dramatic monologue	الحديث الفردي المسرحي
dramatis personae	شخصيات المسرحية
dramatist	المؤلف المسرحي
dramatization	المسرحة
dramaturgy	اصول المسرحية
drame bourgeois	الدراما البرجوازية
drawing-room poet	شاعر الندوات
dream allegory	الرؤيا الرمزية
dual	المثنى
dualism	الثنوية
duologue	الحوار الثنائي

E

echo	تكرار الصوت . الصدى
edition	الطبعة
editio princeps	الطبعة الأصلية
editor	رئيس التحرير . المحقق
editorial	الافتتاحية
Edwardian	إدواردي
ego	ال « أنا »
egoism	الأنانية
egotism	الأنوية
elegiac verse	الشعر الإليجي
elegy	الرثاء . المرثية
elements of comparison	أركان التشبيه
elements of the art of poetry	أركان الشعر
elision	الإسقاط . التثليم . الحذف
ellipsis	القطع والاستئناف
elocution	فن الخطابة
eloquence	البلاغة . الفصاحة
eloquent and eloquence	البليغ والبلاغة
eloquent comparison	التشبيه البليغ
elucidation	الإيضاح . التتميم
embellishments	المحسنات البديعية
emblem	الرمز . الصورة الرمزية
emblem book	كتاب الصور الرمزية
emendation	التنقيح

current	التيار
cycle	المجموعة القصصية
cymbals	الصنج

D

Dadaism	الدادوية
daily newspaper	الصحيفة اليومية
dandyism	الغندورية
Dāru'l-ḥikma	دار الحكمة
Dāru'n-nadwa	دار الندوة
decadence	التدهور . نزعة التدهور
decasyllable	عشري المقاطع
declaration	التصريح
declinable noun	الاسم المعرب
decorum	التناسب بين المعاني . اللياقة
defective oration	الشوهاء
defective rhyme	سناد الإشباع
defective verb	الفعل الناقص
defects of rhyme	عيوب القافية
defined by an article	المعرف بالأداة
definite noun	المعرفة
definition	التعريف
definitive edition	الطبعة النهائية
(the) deflection of the sound 'a' towards 'e'	الإمالة
degrading contrast	التهجين
deism	التأليه الطبيعي
deliberate equivocation	القول بالموجب
delicacy of words	رقة الألفاظ
demonstrative pronouns	أسماء الإشارة
dénouement	الحل
depiction	الرسم
deprecation	التضرع
derivation	الاشتقاق
derivative	المشتق
derivative noun	الاسم المشتق
derivatives	المشتقات
description	الرسم . الوصف
descriptive poetry	الشعر الوصفي
detective novel	الرواية البوليسية
deviation	الشذوذ
devil	الشيطان
devotional	تعبدي
Dhātu'l-amthāl	ذات الأمثال
Dhu'l-majāz	ذو المجاز
Dhu'r-riyāsatayn	ذو الرياستين
Dhu'r-rumma	ذو الرمة
diacritic	الحركة
diaeresis	الازدواج الصوتي . فك الإدغام
dialect	اللهجة
dialectic	الجدل
dialectical	جدلي
dialectical materialism	المادية الجدلية
dialect of Thamūd	الثمودية
dialogue	الحوار . المحاورة
diary	اليوميات
diatribe	الخطبة اللاذعة
diction	أداء الكلام . تنسيق الألفاظ
dictionary	القاموس
didactic	تعليمي
didactic verse	الشعر التعليمي
diffusion of voiced letters	التفشي
digest	الخلاصة . مجموعة القوانين
dilemma	الإحراج
dilettante	هاوي الفنون
dilettantism	هواية الفنون
diplomatics	علم المستندات القديمة
diptote	الممنوع من الصرف

(the) concert halls of Medina مغاني المدينة
concinnity القِران
concise موجز
(to be) concluded له ختام
conclusion الاستنتاج . الخاتمة
concomitate object المفعول معه
concordance كشاف الألفاظ. المعجم المفهرس
condensation التلخيص
confession الاعتراف
confidant النجي
confirmation الإثبات
conflict الصراع
conflict in regard to government التنازع
conformism الامتثالية
conformity of word to meaning ائتلاف اللفظ مع المعنى
congeries مراعاة النظير
conjugation تصريف الأفعال
connected pronouns الضمائر المتصلة
connection of scenes اتصال المشاهد
connotation المفهوم
consciousness الشعور . الوعي
consonance التوافق . السجع الصامت
consonantal cluster التقاء الساكنين
contemplation التأمل
contemporary معاصر
content المضمون
contest التنازع
context القرينة
(to be) continued له بقية
contradiction التناقض الظاهري
contrast التباين
controversy المجادلة
convention الاصطلاح . العرف
copy النسخة
copyright حقوق التأليف
corpus المدونة
correctness الصحة
correspondence التطابق . التناظر . التوافق
corrigendum التصويب
corroboration التوكيد اللفظي
corrupt gloss التحريف
cosmogony نشأة الكون
cosmology علم الكون . الكوزمولوجيا
cosmopolitanism المواطنة العالمية . النزعة العالمية
coup de théâtre الحادث المفاجيء
couplet الدوبيت . الدور
couplets المثنوي
coupling العطف
courtesy book سفر التهذيب
courtly love الحب الرفيع
courtly maker شاعر البلاط
(the) covenant of the Muṭayyabin حلف المطيبين
craftsmanship الصنعة . الصياغة . المهارة الفنية
creation of diminutives التصغير
crisis الأزمة
critical edition الطبعة المحققة
critical eloquence البلاغة النقدية
critical reception تقدير النقاد
critical study الدراسة النقدية
criticism النقد
critique المقالة النقدية
cross reference الإحالة المزدوجة
crown of sonnets تاج السونتات
cryptography الشفرة . علم الجفر
culture الثقافة

characterization خلق الشخصيات
chartulary سجلات الأديرة
chaste ghazal الغزل العفيف
chiasmus تصالب الكلام
chleuasm اتهام النفس
choice of rhyming word التخيير
chorus الجوقة . نشيد الجوقة
Christmas carol نشيد الميلاد
chronicle المدونة التاريخية
chronicle play المسرحية التاريخية
chronicle verse الشعر التسجيلي
chronogram المؤرخ . النقش الجملي
chronological مرتب زمنيا
chronology الجدول التقويمي . علم التقويم . الكرونولوجيا
cinquain المخمس
cipher الشفرة . الطغراء
circumlocution الإطناب . التطويل . الحشو . المواربة
civilization الحضارة
clarification الانفصال
classic الأثر الخالد . الأثر الكلاسيكي . رفيع . مأثور
classical كلاسيكي
classicism الكلاسيكية
classification of poets طبقات الشعراء
clausula القفلة
clay tablet لوح الصلصال
cliché التعبير المأثور
climax التصاعد البلاغي . الذروة
cloak and sword مسرحية الفروسية
closet drama مسرحية القراءة
Cockney school المدرسة « الكوكنية »
codex مجلد المخطوطات
collation المقابلة . الوصف المادي للكتاب

collected works مجموعة مصنفات المؤلف
collection المجموعة
colloquialism الأسلوب العامي . الألفاظ العامية . التعبير العامي
colon مقياس المخطوطات . النقطتان
colophon حرد المتن
colours الأساليب البلاغية
comédie -ballet الملهاة الراقصة
comédie larmoyante الملهـــاة الدامعـــة
comedy الملهاة
comedy of humours ملهاة المزاج
comedy of intrigue ملهاة العقدة
comic relief الترويح الفكاهي
comic strip الرسوم المسلسلة
commedia dell'arte الملهاة المرتجلة
commentary التعليق على الكلام . تفسير القرآن الكريم
commitment الالتزام
commonplace book المذكرات المبوبة
common sense الذوق العام
communication نقل المعاني
comparative criticism النقد المقارن
comparative literature الأدب المقارن
comparison الموازنة
compilation التصنيف
complaint poem قصيدة الشكوى
complication of meaning التعقيد المعنوي
composition التأليف . المؤلف
compounded name الكنية
computational stylistics الدراسة الإحصائية للأسلوب
conceit حسن التعليل . المجاز الطريف
concentration التركيز
concept التصور
conception الإدراك الذهني

blue-stocking ذات الجوارب الزرقاء
blurb تقريظ الكتاب
boasting poem قصيدة الفخر
Bohemianism البوهيمية
book الكتاب
book illustration توضيح الكتاب بالرسوم
bookish كتبي
bookworm ملتهم الكتب
borrowing الاقتراض
bourgeois البرجوازي
bourgeois drama المسرحية البرجوازية
bourgeoisie البرجوازية
bouts-rimés القوافي المسبقة
bowdlerized edition الطبعة المهذبة
brachycatalectic المجزوء . المحذوذ
brachyology الإيجاز
breviary كتاب الفرض
broad historical canvas التصوير التاريخي الجامع
broadside الورقة المفردة
broken plural جمع التكسير
bucolic رعائي
bull البراءة البابوية . الهراء
bulletin بلاغ . المجلة العلمية
burden القرار
Buzurgmihr of Islam بزرجمهر إسلام

C

cacoethes scribendi أكال الكتابة
cacophonous words الجهامة
cacophony تنافر الحروف أو الأصوات النشاز
cadence تنسيق الإيقاع
caesura الوقف
call for help الاستغاثة
calligraphy الخط . فن الخط . الكتابة الخطية
candid ghazal الغزل الصريح
canon الشريعة . القائمة الثقة . القانون . قانون الرهبنة . قانون القداس . قانون الكتاب المقدس .
canon law القانون الكنسي
cant لغة السوق . اللغة الطبقية
canto النشيد
caption شرح الصورة
caricature الكاريكاتير
carpe diem اغتنم فرصة اليوم
cartography رسم الخرائط . فن رسم الخرائط
cartoon الصورة الكاريكاتيرية . النموذج المرسوم
cartulary سجلات الأديرة
casuistry دراسة مشاكل الضمير
catachresis التعسف المجازي
catalectic محذوف
catalexis الصلم
catastrophe الحدث الحاسم . الفجيعة الخاتمة
catharsis التطهير
causative object المفعول لأجله
caustic لاذع
Cavalier الفارس
censorship الرقابة
census التعداد
ceremonial oratory الخطابة الحفلية
chain السلسلة
chain of being سلسلة الوجود
chanson de croisade قصيدة الحروب الصليبية
chap-book الكتيب الشعبي
chapters of the Qur'an سور القرآن
character الحرف . الخلق . الشخصية . وصف الشخصية . الشخصية الخلقية

art of invention	علم المعاني
art of persuasion	الاستدراج
art of rhyming	علم القافية
art of schemes	علم البديع
art of tropes	علم البيان
art of versification	عمود الشعر
art of writing	فن الكتابة
asceticism	الزهد
ascription of a tradition	سند الحديث
aside	الحديث الجانبي
assertion based on a fallacy	الإسجال بعد المغالطة
assimilation	الإدغام . المماثلة
association of ideas	تداعي المعاني
assonance	تجانس الحركات .التجانس الصوتي
asteism	تأكيد المدح بما يشبه الذم . الملحة اللطيفة
asyndeton and conjunction	الفصل والوصل
atlas	المصور الجغرافي
atmosphere	الجو
attribution	النسب . النسبة
attributive verb	الفعل التام
audience	المستمعون
augmented verb	الفعل المزيد
augury	الزجر
Augustan	أوغسطي
authentic	الصحيح
authenticity	الأصالة
author	المؤلف
authority	الحجة
autobiography	الترجمة الذاتية
autograph	المخطوط الأصيل
avant-garde	الطليعة
axiom	البديهية
Azraqites	الأزارقة

B

bacchanalian verse	الخمريات
back formation	الاشتقاق الارتجاعي
background	الخلفية
Baghdadi school of Arabic grammar	المذهب البغدادي
ballad	الأغنية الشعبية . القصة الشعرية
ballade	البلاد
barbarism	التوعر . الحوشي أو الوحشي من الألفاظ . العجمة . اللفظ الأعجمي .
barbat	البربط
barbed witticism	الهزل الذي يراد به الجد
bard	البرد
bardolatry	تقديس الشاعر
basit	البسيط
bastard title	العنوان المختصر
batch	الدور . المقطع الشعري
beast epic	القصص الحيواني
beat	« بيت » . الطرق الإيقاعي
beautiful	الجميل
belief in free will	القدرية
belletrism	الولع بالأدب
bestiary	الحيوانيات الرامزة
bibliophile	المولع بالكتب
Bildungsroman	رواية تكوين الشخصية
bilingual	ثنائي اللغة
biographical dictionary	معجم التراجم
biographie romancée	الترجمة القصصية
biography	السيرة
Bishriyya	البشرية
(the) blameless spirit	النفس الزكية
blank verse	الشعر المرسل
block	الروسم

anagogy of the Qur'ān مجاز القرآن
anagrammatic assonance تجنيس القلب
analogue النظير
analogy التمثيل . القياس
analysis التحليل
anaphora تكرار الصدارة
anastrophe التقديم والتأخير
Ancients القدامى
Andalusi school of Arabic grammar المذهب الأندلسي
anecdote الحكاية . نادرة
anguish الحصر
annals الحوليات
annotation التهميش
annullers النواسخ
anonymous مجهول الاسم
antanaclasis التكرار المغاير .الجناس المتشابه
ante-palatal letters الأصوات النطعية
antepenult الحذو
anthology المقتطفات
anthropomorphism المشبهة
anticlericalism معاداة الإكليروس
anticlimax الهبوط
anticulture الثقافة المضادة . النزعة المضادة للثقافة
anti-formalism مدرسة المعاني
anti-hero البطل المزيف
antimetabole العكس في البلاغة العربية
antimetathesis قلب الطباق
anti-novel اللاارواية
antiparastasis عكس الآية
antiphrasis أسلوب التهكم . المغايرة
antistrophe عكس الآية . العكس في البلاغة العربية
antitheatre اللامسرح
antithesis الطباق . نقيض الدعوى
antonomasia الاستبدال البلاغي
antonym نقيض المعنى
aphaeresis الإسقاط البدئي
aphorism الحكمة
apical articulation الذلاقة
aplastic verb الفعل الجامد
apocopate (mood) of the imperfect verb جزم المضارع
apocopation الترخيم
apocryphal خفي . منتحل
apodosis جواب الشرط
Apollonian أبوللوني
apologetics علم الدفاع عن الدين
apologue الخرافة الأخلاقية
apology التضرع . الدفاع
apophthegm قول مأثور
apostolic epistle الرسالة الإنجيلية
apostrophe الالتفات
appendix الذيل
appositives التوابع
Arabicized معرب
Arabic philology علم لغة العرب
Arabic singing الغناء العربي
arbre fourchu المشجر
Arcadianism الأركاديانية
archaism التزام القديم .الكلمة المهجورة
archetype النموذج الأول
archives دار المحفوظات . الوثائق
argument العرض الموجز . المجادلة
arsis المقطع المنبور
art for art's sake الفن للفن
Arthurian legend أسطورة الملك آرثر
artificiality التصنع أو التكلف
artist الفنان

A

Abbasid period العصر العباسي
abbreviated noun المقصور . المنقوص
abbreviation الاختصار الكتابي
abstract تجريدي . الخلاصة . مجرد
absurd اللامعقول
abuse in the form of praise تأكيد الذم بما يشبه المدح
academic أكاديمي . جامعي . نظري
academy الأكاديمية . المجمع . المعهد العالي
acatalectic البيت التام التفعيلات . تام التفعيلات
accent الضغط
accusative of cautioning منصوب على التحذير
accusative of condition الحال
accusative of ighrā' المنصوب على الإغراء
acmeism النزعة الأسلية
acronym الكلمة المنحوتة
acronymic word-formation النحت
acrostic المطرزة
act الفصل
action الأحداث
active participle اسم الفاعل
active verb الفعل المبني للمعلوم
adage المثل المتداول
adaptation الإعداد . التصرف
adding diacritical points الإعجام
addition of a nun to a fettered rhyme الغالي
address الخطبة الرسمية
adjective الصفة . النعت
adjective made like the present participle الصفة المشبهة باسم الفاعل
admiration الإعجاب . التعجب
adventure story قصة المغامرات
adverb الظرف
advertisement الإعلان
aesthete المولع بالجمال
aestheticism النزعة الجمالية
aesthetics علم الجمال
(the) af'āl of superiority أفعل التفضيل
affectation التكلف . التكلف والتعسف
affirmative antithesis طباق الإيجاب
Age of Enlightenment عصر التنوير
alienation الاستلاب . الانخلاع . الشعور بالغربة
alif of tafkhīm ألف التفخيم
alittérature اللاأدب
allegory القصة الرمزية . القصص الرمزي
alliance الأحلاف
alliteration روي الصدارة . المجانسة الاستهلالية
alliterative intensification الاتباع
all rights reserved جميع الحقوق محفوظة
allusion الإلماع . التلميح
almanac التقويم
alphabet الألفباء
amāli الأمالي
ambiguity الإبهام . اللبس
amphiboly الالتباس الدلالي . الالتباس النحوي
amphigory الكلام الأجوف
amplification الإفاضة
anachronism المفارقة الزمنية
anacoluthon فقدان التتابع
anagnorisis التعرف